

Die Zugänglichmachung der elektronischen Form des Werkes auf dem institutionellen Repository der Universität Bayreuth wird von Verlagsseite ausdrücklich gestattet.





Dominik Frank

**Hinter dem Vorhang**

Opern- und Musiktheaterdiskurse in der DDR

Die Buchhandelsausgabe ist unter den folgenden ISB-Nummern verfügbar:

ISBN 978-3-8316-5006-4 (gebundenes Buch)

ISBN 978-3-8316-7743-6 (E-Book)

© utzverlag GmbH 2023

## Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle meinen beiden „Doktorvätern“ Prof. Dr. Anno Mungen und Prof. Dr. Jürgen Schläder, die mich während der Jahre, die ich mit dieser Arbeit (die 2023 an der Universität Bayreuth zur Promotion angenommen wurde) verbracht habe, stets konstruktiv, fördernd und fordernd, ermutigend und interessiert begleitet haben.

Ebenfalls möchte ich mich bedanken, dass die Universität Bayreuth mir durch Gleichstellungs-Mittel ermöglicht hat, in Phasen der Elternzeit und Care-Arbeit eine studentische Hilfskraft zu beschäftigen, die mich bei Recherchen, Formatierungs-, Layout- und Korrekturarbeiten unterstützte, um so die Vereinbarkeit von Familie und Promotion zu ermöglichen. Sophie Canal und Nora Oeser haben diese Stelle nacheinander mit Engagement, feiner Detail-Arbeit und großer Motivation ausgefüllt – ihnen gilt mein herzlichster Dank!

Dank gilt ebenfalls meinen ehemaligen und aktuellen Kolleg\*innen in München und Bayreuth, die mir (im wissenschaftlichen Kolloquium und darüber hinaus!) stets als Gesprächspartner\*innen und Ideengeber\*innen zur Seite standen: Silvia Bier, Rasmus Cromme, Johanna Dannhauser, Katrin Frühinsfeld, Ulrike Hartung, Bernd Hobe, Lena van der Hoven, Kordula Knaus, Marie-Anne Kohl, Christine Stein, Elisabeth van Treeck, Sid Wolters-Tiedge, Tillmann Triest!

Dank auch an Elke Wenzke und Romina Scharfenberg für die ausdauernde organisatorische Begleitung im Dekanat, Florian Perfler (nicht nur!) für die Beratung bei der Auswahl des Titels sowie an Matthias Hoffmann für die kollegiale Zusammenarbeit auf Verlagsseite!

Ganz herzlich möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich durch ihre Freundschaft und ihre intellektuelle Offenheit, aber auch ihre offene Kritik beeindruckt und beeinflusst haben: Danke an Christina Rings, Amélie Haller und Valerie Kiendl!

Ganz konkret gilt mein Dank der Familie von Kurt Schwaen und dem Kurt-Schwaen-Archiv, dem Team des Deutschen Rundfunkarchivs, Friederike Janott sowie dem Archiv-Team der Oper Leipzig für die Unterstützung bei der Recherche und das Zur-Verfügung-Stellen wichtigen Forschungsmaterials.

Und natürlich gilt ein großer Dank meiner Familie, die mich stets unterstützt und damit einen großen Teil dazu beigetragen hat, dass diese Arbeit entstehen konnte.

Dominik Frank

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Einleitung	9
Erster Hauptteil: Ideologische Widersprüche	29
Kapitel 1: Platons <i>Politeia</i> – Der Widerspruch zwischen Totalitarismus und Musiktheater	31
Zweiter Hauptteil: Uraufführungen in der DDR	63
Kapitel 2: Kurt Schwaen, <i>Fetzers Flucht</i>	71
Kapitel 3: Jean Kurt Forest, <i>Der arme Konrad</i>	113
Kapitel 4: Friedrich Schenker, <i>Missa Nigra</i>	151
Dritter Hauptteil: Inszenierungs-Ästhetiken und Verhältnis zum „Erbe“	191
Kapitel 5: Walter Felsenstein und das sozialistisch-realistische Musiktheater	197
Kapitel 6: Ruth Berghaus und das Epische Theater	219
Kapitel 7: Zur Synthese von Sozialistischem Realismus und Epischem Theater: Eckart Kröplins Theorie des <i>Musiktheater[s] im Prozess dialektischer         Entwicklung</i>	243
Kapitel 8: Wagner-Diskurs in <i>Theater der Zeit</i> – der Umgang mit dem problematischem „Erbe“	265
Kapitel 9: Dialektisches Musiktheater? Joachim Herz’ Inszenierung des <i>Ring des Nibelungen</i>	293
Fazit und Ausblick	319
Quellenverzeichnis	325
Anhang	357



## Einleitung



## *Vorstellung der Fragestellung und These*

Die zeitgenössische Inszenierungsästhetik im Bereich der Oper und des Musiktheaters<sup>1</sup> ist nach wie vor durch das sogenannte „Regietheater“<sup>2</sup> geprägt. Dessen grundlegendes Prinzip, Werke des kanonisierten Repertoires nicht nur oberflächlich zu bebildern, sondern durch neue Interpretationen zur Tiefenstruktur und dem verborgenen Sinngehalt der Werke vorzudringen, wurde vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt und wird im internationalen Diskurs sowohl bewundert als auch kritisiert.<sup>3</sup>

Die vorliegende Arbeit vertritt folgende Thesen:

- (a) Diese ‚deutsche‘ Inszenierungsästhetik wurde maßgeblich durch die Opern- und Musiktheater-Regie in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (DDR) geprägt.
- (b) Da der sozialistische Staat der Kunst eine enorm wichtige Rolle in der Gesellschaftspolitik zusprach, wurde die Entwicklung der

1 Wie im Verlauf der Arbeit deutlich werden wird, wurden die Begriffe ‚Oper‘ und ‚Musiktheater‘ in der DDR manchmal synonym, manchmal mit bewusstem Bezug auf die mit dem jeweiligen Begriff verbundenen Konnotationen benutzt: ‚Oper‘ steht etwa im Diskurs um die „Funkoper“ *Fetzers Flucht* für das scheinbar elitäre Genre, welches man durch das populäre Medium für die breite Bevölkerung zugänglich machen und damit von der herrschenden Klasse ‚erobert‘ möchte. ‚Musiktheater‘ dagegen wird (etwa bei Walter Felsenstein oder Friedrich Schenker) in Abgrenzung benutzt, wenn deutlich werden soll, dass bei Werk und/oder Inszenierung die Inhalte im Vordergrund stehen und die Musik ein (theatralisches) Mittel sei, diese zu vermitteln. Implizit oder explizit wird hierbei der Vorwurf an die ‚Oper‘ benutzt, dass es hier weniger um Inhalte, als ausschließlich um vokale und instrumentale Spitzenleistungen ginge. Um dieser Begriffsverwendung gerecht zu werden, werden in dieser Arbeit beide Begriffe benutzt, und – wo dies nicht aus dem Kontext verständlich wird – erläutert.

2 Gutjahr 2008, S.13.

3 Hierbei sei auch auf die abfällige Bezeichnung ‚German Trash‘ durch die Gegner dieser der sogenannten ‚Werktreue‘ entgegengesetzten Ästhetik verwiesen.

Opern- und Musiktheater-Regie durch ein außergewöhnlich hohes Maß an öffentlich geführten Diskursen begleitet.

- (c) Diese Diskurse sind allerdings in dem Grund-Widerspruch der DDR zwischen totalitaristischer Realität und diskursivem sozialistischen Anspruch gefangen. Das Problem totalitärer Staaten mit Musik und Theater (und damit auch Musiktheater) findet sich bereits in einer der ältesten Darstellungen eines totalitär lesbaren Staatssystems, in Platons *Politeia* – und kann damit als systemimmanent bezeichnet werden. Konkret entsteht das Problem, wie zu zeigen sein wird, aus dem Widerspruch zwischen historizistischer Weltsicht und sozialtechnischer Einstellung. Während der Historizismus davon ausgeht, dass es ein vorherbestimmtes beziehungsweise festgelegtes Ziel der geschichtlichen Entwicklung gibt (in diesem Fall: die ideale sozialistische Gesellschaft) und daraus abgeleitet werden kann, wie sich die Menschen in der Gegenwart zu verhalten haben (stets mit Blick auf die Zukunft), verfolgt die sozialtechnische Einstellung die Idee, dass durch konkrete Diskussion und Arbeit an den aktuellen Lebensbedingungen das Zusammenleben im Hier und Heute verbessert werden kann. Beide Positionen lassen sich als sozialistisch definieren,<sup>4</sup> widersprechen sich allerdings diametral. Ein historischer Sonderfall der (Theater-) Geschichte besteht darin, dass sich in der DDR beide Positionen im politischen Diskurs und auch speziell im Diskurs um die angemessenen Kunstformen wiederfinden und durch prominente Stilrichtungen vertreten werden: Dem Historizismus entspricht die Ideologie des „Sozialistischen Realismus“, der die Rezipierenden mit der impliziten Formel ‚So muss und wird es kommen!‘ auf das Ideal einer glücklichen Zukunft verweist und utopische Held\*innen-Figuren vorstellt, welchen es unreflektiert nachzueifern gilt. Dem entgegengesetzt versucht das Epische Theater im Sinne der sozialtechnischen Einstellung die Rezipierenden zum kritischen Nachdenken über die Vergangenheit und Gegenwart anzuregen mit dem Grundgedanken: ‚Es könnte genauso gut auch anders sein.‘

4 Vgl. dazu S.22–25.

- (d) Genau aus diesem grundsätzlichen ‚Konstruktionsfehler‘ sowie der als sozialistisch bezeichneten Denkschule der Dialektik ergab sich, wie gezeigt werden wird, die Möglichkeit einer diskursiv-kritischen Opern- und Musiktheater-Tradition, welche schlussendlich weltweiten Einfluss auf die Entwicklung der Musiktheater-Ästhetik nehmen sollte.
- (e) Der Einfluss des DDR-Musiktheaters findet sich weniger in den Uraufführungen neuer Werke, sondern vor allem im Umgang mit dem sogenannten ‚Erbe‘, dem kanonisierten Repertoire, das aus früheren, dem aktuellen politischen System auf den ersten Blick inkompatiblen, politisch-gesellschaftlichen Ideologien überliefert wurde.

## *Gliederung*

Die Arbeit gliedert sich in neun große Kapitel: Am Anfang steht im ersten Hauptteil eine ausführliche Analyse von Platons *Politeia* mit Blick auf die Musiktheater-Problematik in totalitären Systemen. Davon ausgehend wird der ‚Konstruktionsfehler‘ beziehungsweise interne Widerspruch des DDR-Systems zwischen totalitärem und diskursivem Anspruch abgeleitet, der sich in den folgenden acht Fallstudien wiederfindet. Der auf den ersten Blick vielleicht ungewöhnliche Rückgriff auf antike Theorie wird hier gewählt, um zu verdeutlichen, dass dieser Widerspruch systemimmanent ist, auf der Kollision des Historizismus mit der sozialtechnischen Einstellung beruht und schon in einer der ältesten überlieferten, totalitären Gesellschaftskonzeptionen deutlich wird.

Der zweite Hauptteil widmet sich in drei Kapiteln dem kompositorischen Schaffen in der DDR und drei sehr unterschiedlichen Formen und Genres von DDR-Uraufführungen: Kurt Schwaens *Fetzers Flucht* firmiert als „Funkoper“ und versucht damit, neue Medien mit dem alten Genre Oper zu propagandistischen Zwecken zu nutzen; Jean Kurt Forests *Der arme Konrad* bleibt dagegen den Genre-Konventionen weitgehend treu und stellt sich dem Anspruch, eine repräsentativ-historische Oper über den deutschen Bauernkrieg als „neue Nationaloper“ zu etablieren; Friedrich Schenkers *Missa Nigra* schließlich öffnet das Genre mit einer großen Anklage des Krieges zu performativ-musiktheatra-

len Formen. Da diese Arbeit explizit die in und um die Opern geführten Diskurse fokussiert, werden für die drei Werkanalysen unterschiedliche Methoden angewandt, um der jeweils im Vordergrund stehenden Diskursebene gerecht zu werden:<sup>5</sup> Bei *Fetzers Flucht*, dessen Aussage sich hauptsächlich in Text und Komposition findet, wird eine Werkanalyse (Text- und Partituranalyse) durchgeführt, bei *Der arme Konrad* dagegen eine Diskursanalyse<sup>6</sup>, da hier der Spezialfall vorliegt, dass das Werk ausdrücklich auf die im SED-Parteiblatt *Neues Deutschland* aufgestellte Forderung nach einer „neuen Nationaloper“ reagiert. Der Artikel sowie die im Programmheft versuchte Einordnung des Werkes in genau diesem Sinne sind die Hauptuntersuchungsgegenstände des Kapitels. Bei *Missa Nigra* wird – um die werkkonstituierenden performativen Aspekte des Stückes zu erfassen – auf eine Inszenierungs- beziehungsweise Aufführungsanalyse<sup>7</sup> mithilfe einer Videoaufzeichnung des DDR-Fernsehens zurückgegriffen.

Der dritte Hauptteil umfasst fünf Kapitel und widmet sich dem sozialistischen Inszenierungsstil. Hier werden zuerst die beiden als antagonistisch verstandenen Regie-Stile, welche den Konflikt zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung widerspiegeln, behandelt. Auf der einen Seite Walter Felsensteins illusionistisch-realistisches Musiktheater; auf der anderen das an Bertolt Brechts Methoden angelehnte Epische Musiktheater. Dies geschieht anhand von zwei viel diskutierten Inszenierungen: Felsensteins gefeiertes, hunderte Male und international auf Gastspielen präsent *Das schlaue Fuchslein* sowie Ruth Berghaus' hart kritisierte, nach wenigen Vorstellungen abgesetzte *Elektra*. Der Konflikt zwischen beziehungsweise um diese beiden Regie-Sti-

5 Zur Auswahl der Beispiele und deren Kontextualisierung im Gesamt-Tableau der Opernuraufführungen in der DDR siehe S. 65ff.

6 Zur Terminologie: Auch die anderen Methoden (Textanalyse, Partituranalyse, Inszenierungsanalyse, Aufführungsanalyse) fokussieren schwerpunktmäßig Diskurse. Der Begriff „Diskursanalyse“ meint hier konkret die wissenschaftliche Methode; vgl. zu diskurstheoretischen Ansätzen im Überblick Jäger 2015, S. 17–25 sowie zu den einzelnen Elementen der Diskurstheorie Sarasin 2003, S. 31–36.

7 Die Intention der Analyse ist eindeutig inszenierungsanalytisch. Da es sich bei einer TV-Aufzeichnung jedoch immer um eine einmalige Version einer Inszenierung handelt, wird hier auch der Begriff Aufführungsanalyse gebraucht; vgl. Balme 2008a, S. 87f.; vgl. auch S. 153 der vorliegenden Arbeit.

le führte zu einer ‚Misch-Form‘, in sozialistischen Termini: einer „Synthese“ der beiden Inszenierungsarten: Dem sogenannten „dialektischen Musiktheater“, welches, wie gezeigt wird, bereits viele Elemente des „Regietheaters“ enthält und vorwegnimmt. Es folgen zwei Text- und Diskursanalysen: Einmal von Eckarts Kröplins die Debatte zusammenfassenden und den Begriff des „dialektischen Musiktheaters“ postulierenden Debattenbeitrag „Was ist sozialistisches Musiktheater?“; zum anderen von dem exemplarisch in der Zeitschrift *Theater der Zeit* geführten Streit um die Frage, ob Richard Wagners Werke für den Spielplan einer sozialistischen Gesellschaft geeignet seien. Diese beiden Theorie-Diskurse spiegeln sich – wie im abschließenden Kapitel gezeigt wird – ebenso wie die antagonistischen Inszenierungsstile des „realistischen“ und „epischen“ Musiktheaters in der Leipziger Inszenierung des *Ring des Nibelungen* in der Regie von Joachim Herz (1973–1976), welche einerseits als „Synthese“ der bis dahin geführten Diskurse, andererseits als direkter Vorläufer des sogenannten „Jahrhundertrings“ (Bayreuth 1976) und damit als Wegbereiter des internationalen Musik-Regie-Theaters gelten kann.

Im Einleitungskapitel finden sich neben einem Überblick über den aktuellen Forschungsstand zum Thema auch kurze Abschnitte, welche Begriffsdefinitionen vielfach benutzter Begriffe („Sozialistischer Realismus“, „Episches Theater“) erläutern, ein abgrenzender Überblick über die Operndiskurse im Nationalsozialismus (als intendiertes Gegenmodell des „sozialistischen Musiktheaters“) sowie ein kurzer Abriss über den ersten, sehr gut erforschten und dokumentierten Opernskandal der DDR um *Das Verhör des Lukullus* beziehungsweise *Die Verurteilung des Lukullus* von Bertolt Brecht und Paul Dessau (der als abschreckendes Beispiel bei den in den nächsten Jahrzehnten folgenden Operndiskursen immer mitgedacht wurde).

## *Forschungsstand*

Betrachtet man den Forschungsstand zum Thema Oper und Musiktheater in der DDR, fallen zwei Aspekte besonders auf: Zum einen ist die Forschungslage relativ übersichtlich – ganz im Gegensatz zum Sprechtheater in der DDR, welches sehr gut und ausführlich erforscht ist, so-

wohl in kommentierten Quellen- und Interviewbänden<sup>8</sup>, als auch in Überblicks-<sup>9</sup> und Einzelfallstudien<sup>10</sup>. Das Musiktheater ist demgegenüber, sowohl in der Frage der Uraufführungen als auch der Inszenierungen bisher weniger in den Fokus der Forschung genommen worden. Bisher existieren lediglich zwei Überblicksdarstellungen zum Opernbeziehungsweise Musiktheaterschaffen: 1992, also bereits drei Jahre nach dem Mauerfall, schrieben Sigrid und Hermann Neef den Band *Deutsche Oper. DDR 1949–1989*,<sup>11</sup> welcher neben Kurzdarstellungen (fast) aller in der DDR zur Uraufführung gekommenen Opern im Stile eines Opernführers auch eine knapp vierzigseitige Einleitung bietet, welche die wichtigsten Diskurse (Erbe-Rezeption, Wagner-Problematik, Inszenierungsstile) schlaglichtartig streift. Jüngsten Datums ist dagegen *Operntheater in der DDR*<sup>12</sup> des Musikwissenschaftler Eckart Kröplin (erschienen 2020). Schon der doppeldeutig interpretierbare Titel weist darauf hin, dass der Autor Oper von der Aufführung her denkt, andererseits aber auch das staats- und kulturpolitische ‚Theater um die Oper‘ in den Blick nimmt. Kröplin schildert ausführlich die Debatte um eine „Nationaloper“, den Streit um die Uraufführung von Dessaus und Brechts *Verhör des Lukullus* sowie die Debatten um die schlussendlich nicht zustande gekommene Oper *Doktor Faustus* von Hanns Eisler; widmet sich auch der Inszenierungsästhetik und vor allem auch den Arbeiten an den Häusern in der sogenannten ‚Provinz‘. Auch bei Kröplin spielen der Streit um Wagner und die ‚Erbe‘-Rezeption eine prominente Rolle.

Die zweite Auffälligkeit betrifft die Autor\*innen der beiden Bände: Beide sind Zeitzeug\*innen beziehungsweise direkt Beteiligte des Musiktheater-Diskurses und spielten prominente Rollen in der DDR-Musiktheater-Szene: Kröplin war als Dramaturg und Musikwissenschaftler Teil vieler Symposien und Foren zur Oper und wurde vor allem als Verfasser der Schrift *Musiktheater im Prozess dialektischer Ent-*

8 Irmer/Schmidt/Bergmann 2006.

9 Stuber 1998; Hasche/Schölling/Fiebach 1994.

10 Beispielsweise Suschke 2003.

11 Neef/Neef 1992.

12 Kröplin 2020.

wicklung<sup>13</sup>, in der er eine Verbindung von Sozialistischem Realismus und Epischem Theater forderte, mithin als wissenschaftlicher Proklamator des sogenannten „dialektischen Musiktheaters“ wichtig für die Entwicklung der Inszenierungsästhetik in der DDR. Sigrid Neef war als Dramaturgin und konzeptionelle Mitarbeiterin der Regisseurin Ruth Berghaus entscheidend an deren Inszenierungsästhetik beteiligt; sie gab auch die Monographie *Das Theater der Ruth Berghaus*<sup>14</sup> heraus, welche für die vorliegende Arbeit ebenfalls eine wichtige Quellensammlung darstellt. Nach dem Ende der DDR wurde bekannt, dass Neef als IM (Inoffizielle Mitarbeiterin)<sup>15</sup> für die Stasi (Staatssicherheit)<sup>16</sup> tätig war und regelmäßig Berichte über die Arbeit und das Privatleben von Ruth Berghaus anfertigte.<sup>17</sup> Somit ergibt sich für die vorliegende Arbeit der seltene Spezialfall, dass zwei Verfasser\*innen von wichtiger Sekundärliteratur gleichzeitig (Co-)Autor\*innen von Primärquellen und somit Untersuchungsobjekte sind; die Rezeption der Sekundärliteratur fordert also immer in besonderem Maße den quellenkritischen Blick auf mögliche versteckte Intentionen, Erfahrungssynthesen<sup>18</sup> oder möglicherweise bewusst verzerrte Darstellungen der Geschichte.

Als weitere wichtige Diskursbeiträge sind die Arbeiten von Fabian Bien und Katrin Stöck zu nennen: Bien erarbeitet in seiner Studie *Oper im Schaufenster*<sup>19</sup> einen Vergleich der ost- und westdeutschen Bühnen in den 50er Jahren, der vor allem in Hinblick auf die hier behandelte Nationaloperndebatte wichtige Impulse lieferte. Ebenfalls zu dieser Frage ist ein Artikel von Katrin Stöck zu nennen,<sup>20</sup> welche auch die Monographie *Musiktheater in der DDR*<sup>21</sup> verfasste. Diese Arbeit benutzt allerdings einen im Gegensatz zur vorliegenden Studie streng limitierten

13 Kröplin 1975.

14 Neef 1989.

15 Caspar 2009, S. 158f.

16 Vgl. Münkel 2021.

17 Holtz 2005, S. 123–138.

18 Cromme/Frank 2014, S. 72.

19 Bien 2011.

20 Stöck 2004.

21 Stöck 2013.

Musiktheater-Begriff, der sich ausschließlich auf die sogenannte „szenische Kammermusik“, eine Spezialform der performativen Praxis in der DDR, bezieht. Die vorliegende Arbeit erhielt durch die dort durchgeführte Anwendung der Parameter des postdramatischen Theaters auf die Musiktheater-Performance *Missa Nigra* wichtige Anregungen.

Zur Frühphase der Musiktheater-Kulturpolitik und dem ersten Opernskandal der DDR ist der von Joachim Lucchesi herausgegebene Band *Das Verhör in der Oper* zu nennen, der eine exzellente Material- und Quellensammlung zur Formalismusdebatte und den Vorgängen um die Absetzung der Oper *Das Verhör des Lukullus* bietet.<sup>22</sup>

Zu den Sujets der hier durchgeführten Fallstudien ist die Forschungsdichte unterschiedlich ausgeprägt: Die Funkoper *Fetzers Flucht* wurde bisher vor allem in ihrer Fernsehfassung unter filmwissenschaftlichen<sup>23</sup> und filmmusikwissenschaftlichen<sup>24</sup> Aspekten behandelt; zur ursprünglichen Radiofassung und ihrer ideologischen Prägung gibt es bisher keine Analysen. Die Oper *Der arme Konrad* wird in Kürze bei Bien behandelt, dort wie auch hier vor allem mit Blick auf die Nationaloperndebatte. Während Bien hierfür aufgrund des anders gelagerten Analysefokus nicht viel Platz hat, nimmt die vorliegende Arbeit erstmals das Programmheft in einer detaillierten Diskurs-Analyse in Bezug auf den Artikel „Für eine neue Nationaloper!“ im *Neuen Deutschland*, der SED-Parteizeitung, in den Blick. Zu *Missa Nigra* ist neben Stöck auch das Radiofeature von Anna Schirmer<sup>25</sup> zu nennen, welches eine Neuinszenierung 2017 zum Anlass nimmt, auch kurz auf Entstehungsgeschichte und Dramaturgie des Werkes einzugehen. Eine ausführliche, theater- und musikwissenschaftliche Inszenierungs- beziehungsweise Aufführungsanalyse<sup>26</sup> liegt auch hier bislang nicht vor.

Bei den untersuchten Regisseur\*innen stellt sich die Forschungslage wie folgt dar: Zu Walter Felsenstein und dem Sozialistischen Realismus liegen ausführliche Material- und Dokumentensammlungen<sup>27</sup>

22 Lucchesi 1993.

23 Thiel 2014.

24 Wrage 2008; Gumbert 2014.

25 Schirmer 2017.

26 Vgl. S.153 der vorliegenden Arbeit.

27 Kobán 1997; Felsenstein 1976; Felsenstein 1997.

vor; allerdings wurden diese in neuerer Zeit nicht analytisch benutzt. Zu Ruth Berghaus existieren dagegen zwei neuere Publikationen: Ein Interviewband mit Mitarbeiter\*innen<sup>28</sup> sowie eine wissenschaftliche Biographie.<sup>29</sup> Speziell zu Berghaus' vier verschiedenen *Elektra*-Inszenierungen in Berlin, Dresden, Frankfurt und Zürich entstand vor kurzem die Promotion von Friederike Janott an der Universität Hamburg.<sup>30</sup> Auch zu Joachim Herz liegen mehrere Interview- und Textquellenbände vor;<sup>31</sup> vor allem ist hier aber die Studie von Marion Benz zu Herz' Wagner-Inszenierungen<sup>32</sup> zu nennen, welche auch den hier behandelten *Ring des Nibelungen* (auch unter anderen Aspekten als den hier im Fokus stehenden konzeptionellen und inszenierungsstilistischen) analysiert.

Zur Musik- (und damit verbunden auch in geringerem Maße zur Musiktheatergeschichte), vor allem zum Streit um den sogenannten ‚Formalismus‘ sind weiterhin einige Bände der von Nina Noeske und Mathias Tischer herausgegebenen Reihe *KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft* zu nennen: Die von den Herausgeber\*innen verantworteten Bände zum Schaffen von Ruth Berghaus und Paul Dessau<sup>33</sup> sowie zur Musikwissenschaft im Kalten Krieg<sup>34</sup>; Irmgard Jungmanns Studie zur Musikideologie in der gleichen Periode<sup>35</sup> sowie der von Michael Berg verfasste Band zu ästhetischem und politischem Handeln in der DDR<sup>36</sup>.

28 Bertisch 1990.

29 Holtz 2005.

30 Janott [2023]. An dieser Stelle sei Friederike Janott ausdrücklich für den kollegialen Austausch, die Hinweise auf wichtiges Aktenmaterial sowie den Einblick in unveröffentlichte Vortragsmanuskripte sehr herzlich gedankt!

31 Heinemann/Pappel 2010.

32 Benz 1998.

33 Noeske/Tischer 2018.

34 Noeske/Tischer 2010.

35 Jungmann 2011.

36 Berg 2007.

## *Ziel der Arbeit und Limitationen*

Die vorliegende Arbeit baut auf den bisherigen Forschungserkenntnissen auf, liefert aber einerseits erstmals viele Detailanalysen bisher nicht erforschter Werke, Dokumente und Quellen; legt den Schwerpunkt aber andererseits vor allem auf die systematische Diskursanalyse der in der DDR betriebenen Opern- und Musiktheaterdiskurse unter dem politik- und ideengeschichtlichen Fokus des systemimmanenten Widerspruchs zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung. Versucht wird also, die aufgekommenen Diskurse unter einem ideengeschichtlich systematischen Blickwinkel als zwingende Konsequenz des grundsätzlichen Problems von totalitären Systemen mit Musik und Theater, in speziell hohem Maße also mit Musiktheater, zu erklären.

Der Fokus der Arbeit erlaubt weder, die Musiktheaterdiskurse ausführlich in das politisch-ideologisch-philosophische Gedankengebäude der DDR einzubetten (diese Bezüge können hier nur schlaglichtartig gestreift werden; verdienten aber sicherlich eine ausführlichere Untersuchung); noch eine Betrachtung, Würdigung und Analyse des gesamten Opernschaffens in der DDR.<sup>37</sup> Auch hier wären weitere Studien, auch und gerade zu den hier vorgestellten Diskursen im breiteren Rahmen, wünschenswert und lohnend.

## *NS-(Musik)Theaterpolitik*

Da in der Arbeit verschiedentlich auf die Abgrenzung der DDR-Musiktheaterdiskurse zu denjenigen im NS-Regime (als einem sowohl räumlich als auch zeitlich nahe liegenden totalitären Regime)<sup>38</sup> Bezug genommen wird, sollen hier in sehr knapper Form einige zentrale Aspekte der NS-(Musik)Theaterpolitik zusammengefasst werden. Für ei-

37 Eine Übersicht über die Uraufführungen in der DDR siehe S. 65ff. sowie Tabelle 3 im Anhang; vgl. auch Neef/Neef 1992, S. 40–44.

38 Zur Abgrenzung der totalitären Systeme Faschismus/Nationalsozialismus und Sozialismus vgl. S. 60ff. sowie Ottmann 2010, S. 307–310, 339–343.

ne ausführlichere Darstellung sei auf die entsprechende Forschungsliteratur verwiesen.<sup>39</sup>

Vordergründig lässt sich festhalten, dass der NS keine genuin eigene Theaterästhetik hervorbrachte, frühe Versuche wie das Thingspiel wurden schnell wieder fallengelassen.<sup>40</sup> Stattdessen setzte die NS-Politik auf ein stark konservatives, rein repräsentatives, der Moderne und generell ästhetischen Neuerungen tendenziell abgeneigtes Musiktheatermodell. Die Bedeutung der Uraufführungen ging dementsprechend im Vergleich zur Weimarer Zeit zurück;<sup>41</sup> die Inszenierungen setzten stark auf das von den Nationalsozialisten für Inszenierungen benutzte Konzept der „Werktreue“ – also auf den Verzicht einer interpretierenden Inszenierung zugunsten einer reinen Oberflächenbebilderung. So sollte verhindert werden, dass – in Umgehung einer Textzensur – ästhetische Inszenierungsentscheidungen als subversive Kritik benutzt werden konnten. Auch die Verbote von Szenenapplaus und Theaterkritik sollten verhindern, dass Kunst politisiert würde.<sup>42</sup> Das Ziel war demnach, die nationalsozialistischen Machthaber als kunstliebende Mäzene zu inszenieren, die eine unpolitische, der reinen Ästhetik verpflichtete Kunst förderten und stark subventionierten. Galt der traditionelle Inszenierungsstil in der großen Masse der Regiearbeiten, so wurde an prominenter Stelle doch an einer Erneuerung der Ästhetik im nationalsozialistischen Sinne gearbeitet: Anno Mungen hat jüngst gezeigt, wie Wieland Wagner – unter direkter Anteilnahme und Beteiligung Hit-

39 Vgl. beispielsweise Schläder 2017; Bier/Mungen/Reichard/Reupke 2020; Benz/Eckel/Nachama 2015; Annuß 2019.

40 Annuß 2019, S. 221–280.

41 So werden für die gesamte Zeit von 1933–1944 im gesamten Reichsgebiet zwar 164 Uraufführungen gezählt, von denen aber „nur wenige das Jahr ihrer Premiere überlebt hätten.“ (Walter 1995, S. 222). Für das ‚Vorzeigehaus‘ des NS-Systems, die Bayerische Staatsoper, liegen konkrete Vergleichszahlen vor: Während in den Jahren 1924–1932 14 Werke zur Uraufführung kamen, waren es zwischen 1933 und 1944 nur noch vier Werke, darunter allerdings die einflussreichen Werke *Friedenstag* und *Capriccio* von Richard Strauss (vgl. Irion 2014, S. 127 sowie weiterführend zur Staatsoper in der Weimarer Republik Schläder 2017, S. 104–113).

42 Frank 2015, S. 183.

lers – die Wagner-Regie (beispielhaft das Finale der *Götterdämmerung*) modernisierte und mit impliziter politischer Wirkungsabsicht auflud.<sup>43</sup>

Auf institutioneller Ebene setzte das NS-Regime durch die Etablierung von „Reichstheaterkammer“ als Zwangsberufsgenossenschaft (ausschließlich für sogenannte „Arier\*innen“; defacto also ein Berufsverbot für jüdische und andere politisch missliebige Künstler\*innen bedeutend) und „Reichsdramaturgie“ als Zensur- und Kontrollgremium auf totale Kontrolle der Theater und ihrer Belegschaft. Durch die Herausgabe einer Unzahl von „Empfehlungen“ und die Pflicht, jede Spielplanentscheidung bei der Behörde absegnen zu lassen, wurden die Spielpläne und die Besetzungen ‚gereinigt‘ und scheinbar entpolitisiert.<sup>44</sup>

Was es im Nationalsozialismus jedoch – im Gegensatz zur DDR – nur in inkonsequent verfolgten Ansätzen gab, war der Versuch, eine eigene nationalsozialistische Ästhetik zu schaffen, diese diskursiv zu begründen und sowohl im Bereich der Komposition als auch im Bereich der Inszenierungsästhetik anzuwenden.<sup>45</sup> Genau dies war jedoch der Ansatz der DDR-Kulturpolitik und Ideologie – Ausgangspunkt war dabei das Konzept des „Sozialistischen Realismus“.

## *Sozialistischer Realismus*

Der sogenannte „Sozialistische Realismus“ galt in der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten als vorherrschende Kunstdoktrin. Die dahinterliegende Grundüberzeugung: Kunst ist ein Mittel der Erziehung der Menschen hin zum sozialistischen Ideal. Kunst soll also nicht eskapistisch in phantastische, erfundene Welten entführen, sondern die ‚Wirklichkeit‘ darstellen. Somit soll (nach der materialistischen Philosophie von Karl Marx) der Mensch in seiner „historisch konkreten Be-

43 Mungen 2021b, S. 125f.

44 Frank 2015, S. 187.

45 Statt eines offiziellen ideologischen Diskurses darüber, was eine genuin nationalsozialistische Musiktheaterästhetik sein könnte, herrschten Chaos und Einzelfallentscheidungen (Walter 1995, S. 261) und es wurde ausschließlich ex negativo definiert, was „entartete Kunst“, also keinesfalls mit dem NS-Regime kompatibel sei (ebd., S. 228f.).

stimmtheit“<sup>46</sup> gezeigt werden, also als Produkt der Zeit und der gesellschaftlichen Umstände, in denen er lebt. Selbstverständlich bedeutet ‚Wirklichkeit‘ in diesem Kontext die ideologisch eingefärbte Sicht auf Historie und Gegenwart, mithin das sozialistisch-historizistische<sup>47</sup> Geschichtsbild. Schlagworte, die sich im Diskurs um den Sozialistischen Realismus immer wieder finden sind „Wirklichkeitstreue, Lebensechtheit [und] Volkstümlichkeit“.<sup>48</sup> Gerade der letzte Punkt verweist auch auf das Ideal, dass Kunst kein elitäres Vergnügen für eine kleine Oberschicht sein dürfe, sondern der gesamten Bevölkerung zugänglich sein müsse. Um dies zu gewährleisten, müsse die Kunst stets von (starken) Abstraktionen absehen – der Realismus bezieht sich also nicht nur auf die Sujets, sondern auch auf die Darstellungsform, um diese allgemein verständlich zu halten. Ein komplexeres ästhetisches Verständnis beziehungsweise die Möglichkeit, dieses zu erwerben, wird dem Volk somit abgesprochen.

Ebenso vereinfachend ist die dramaturgische Forderung nach einem klaren, positiv gezeichneten Helden und einem ebenso klar gezeichneten Antagonisten. Es musste absolut deutlich sein, mit wem sich das Publikum zu identifizieren und wen es abzulehnen hatte.

Als problematisch erwies sich auch der vorgegebene „Standpunkt der Parteilichkeit“. In der DDR galt offiziell das „Primat der Ideologie vor künstlerischer Meisterschaft“.<sup>49</sup> Im Kulturpolitischen Wörterbuch wird die „sozialistische Parteilichkeit“ definiert als die „Übereinstimmung [des Künstlers] mit den Ideen, Zielen und Aufgaben der Partei“.<sup>50</sup> Ganz nach dem Motto der inoffiziellen Hymne „Die Partei hat immer recht“<sup>51</sup> musste also das Kriterium der eigenständigen, subjektiven ästhetischen künstlerischen Position zurücktreten. Ein Problem dieser ‚Kunst im Sinne der Partei‘ war, dass diese ihre eigenen Positionen im Laufe der Jahre teilweise radikal änderte und sogar in das Ge-

46 Benz 1998, S. 64.

47 Zum Historizismus siehe S. 46.

48 Benz 1998, S. 64.

49 Raddatz 1972, S. 55.

50 Benz 1998, S. 413.

51 Caspar 2009, S. 82f.

genteil verkehrte. Ein markantes Beispiel war etwa die Beurteilung der historischen Rolle Stalins.<sup>52</sup>

Als postuliertes Gegenteil des Sozialistischen Realismus galten „Formalismus“<sup>53</sup>, „Originalitätssucht“<sup>54</sup> und „subjektivistische Selbstdarstellung“<sup>55</sup> – Vorwürfe, die in den in dieser Arbeit behandelten Diskursen eine große Rolle spielen.

Abschließend muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff des „Sozialistischen Realismus“ auch innerhalb der sozialistischen Gesellschaften stark diskutiert<sup>56</sup> wurde und immer mehr zur „Leerformel“<sup>57</sup> wurde. Es blieb unklar, ob es sich um einen Stil oder eine Methode handelte,<sup>58</sup> der Sozialistische Realismus konnte – je nach kulturpolitischem Ziel – vereinnahmt und im eigenen Sinne benutzt werden. Anna Segehrs kritisierte schon 1948, „der postulierte ‚Ismus‘ werde bejahend oder polemisch von Menschen erwähnt, die in Verlegenheit kämen, wenn man sie genau frage, was das [sei]“.<sup>59</sup> Gerade die Unklarheit der Definition machte den Sozialistischen Realismus jedoch auch zur gefürchteten und willkürlich einsetzbaren kulturpolitischen Waffe.

## *Episches Theater*

Das sogenannte Epische Theater geht auf den Schriftsteller, Dramatiker und Regisseur Bertolt Brecht zurück. Die Grundidee ist prinzipiell dieselbe wie beim Sozialistischen Realismus: Durch Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne sollen die Zuschauenden dazu gebracht werden, die Unzulänglichkeiten von Welt und Gesellschaft zu erkennen und diese zu verändern. Während der Sozialistische Realismus dabei je-

52 Wolle 2015a, S. 299–301.

53 Zur Formalismus Debatte vgl. Lucchesi 1993, S. 128–167.

54 Benz 1998, S. 63.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 57.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Jäger 1972, S. 37.

doch auf einfache Identifikation mit den positiven Helden setzte und die Ergebnisse der Veränderung als Happy End gleich mitpräsentierte, zählt das Epische Theater auf selbst denkende, stark reflektierende Zuschauernde. Schon der Name „Episches Theater“ ist ein Paradox – Theater gilt per se als dramatische Kunst – Schauspielende spielen Rollen und agieren in diesen Konflikte aus. Das Epos dagegen setzt auf die Vermittlung von dramatischer Handlung durch eine Erzählinstanz, bringt die dramatische Handlung also nur ‚vermittelt‘ an die Rezipient\*innen. Ebenso sollen im Epischen Theater die Darstellenden agieren, sie sollen sich nicht eins zu eins mit ihrer Figur identifizieren, sondern diese – quasi als Erzählende – dem Publikum vorstellen und somit auch auf die Graustufen, die Schattierungen und unterschiedlichen Charakteraspekte eingehen. Somit sind die Figuren im Epischen Theater deutlich komplexer und damit das Gegenteil der klaren Gut-Böse-Dialektik des Sozialistischen Realismus. Auch die Ausstattung (sichtbare Theatertechnik, nur angedeutete Bühnenbilder) sowie die Dramaturgie (die Handlung wird oft durch Songs oder Zwischentitel unterbrochen) verfremden das Geschehen und verhindern somit eindeutig und absichtsvoll eine Identifikation des Publikums mit dem Gesehenen. Obwohl das Grundziel – die Veränderung der Gesellschaft – also grundsätzlich mit der Idee des Sozialismus kompatibel erscheint, widerspricht die anti-identifikatorische, zur eigenständigen Reflexion auffordernde Machart der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus diametral. Somit wird erklärbar, warum sich Brecht und seine Mitarbeitenden in der DDR oft und andauernd mit Vorwürfen des Formalismus und Subjektivismus auseinandersetzen mussten. Lediglich Brechts Berühmtheit und sein Status als ehemaliger Exil-Schriftsteller, der sich bewusst für die DDR (und damit gegen die BRD) entschieden hatte, verhinderten oft Konsequenzen. Dennoch war auch Brecht nicht vor Verboten und Zensur geschützt, wie der erste Opernskandal in der DDR-Geschichte deutlich macht: *Das Verhör des Lukullus* von Brecht und Paul Dessau schlug bereits im Vorfeld der Uraufführung hohe Wellen, führte zu ausufernden Diskussionen, einem Verbot, einer Überarbeitung und schließlich einer Rehabilitation. Deutlich wurde an diesen Vorgängen, dass Oper in diesem jungen Staat ein Sujet war, dass die Politik bis hinauf zum Staatspräsidenten beschäftigte und dem somit enorme kulturpolitische Bedeutung zukam.

## Der Lukullus-Skandal

Sämtliche Vorgänge rund um die Diskussion und das anschließende Verbot der Oper *Das Verhör des Lukullus* (beziehungsweise in der überarbeiteten Fassung *Die Verurteilung des Lukullus*) sind ausgezeichnet dokumentiert und wissenschaftlich aufgearbeitet.<sup>60</sup> Daher müssen hier nur kurz die Eckpunkte der Vorgänge, insoweit sie für das Verständnis der in dieser Arbeit ausführlich behandelten Diskurse nötig sind, zusammengefasst werden:

Schon kurz nach Gründung des neuen Staates wurde klar, dass Oper und Musiktheater in der DDR einen extrem wichtigen kulturpolitischen und ideologischen Stellenwert hatten. Geplant war, *Das Verhör des Lukullus*, ursprünglich als Radiohörspiel konzipiert und später zur abendfüllenden Oper umgearbeitet, 1951 in der Staatsoper Berlin zur Uraufführung zu bringen. Doch schon im Lauf der Probenarbeit wurden Vorwürfe gegen das Werk erhoben und die Absetzung gefordert. Die Kritik richtete sich vordergründig nicht gegen den Inhalt des Stückes, welches eine pazifistische Aussage ins Zentrum stellt: Der römische Feldherr Lukullus muss sich nach seinem Tod vor einem Tribunal der Unterwelt für seine Taten verantworten. Entgegen seinen eigenen Erwartungen wird er nicht als Kriegsheld gefeiert, sondern als Verbrecher verurteilt. Dieses Sujet, das in den Worten Brechts „der friedlichen, den Raubkrieg verdammenden Politik der DDR entsprach“<sup>61</sup> wurde – obwohl es aufgrund seines parabelartigen Charakters nicht direkt den Anforderungen des Sozialistischen Realismus entsprach, hingenommen. Scharf kritisiert wurde vor allem die als „formalistisch“ gebrandmarkte Machart, also die oft atonale, „Ohrenschmerzen“<sup>62</sup> bereitende, disharmonische, mit „viel Schlagzeug[...]“<sup>63</sup> arbeitende Musik, bei der man nicht wisse, „wo man eine Melodie suchen soll.“<sup>64</sup> In der Frühphase der DDR war man allerdings nicht bereit, das Werk – das immer-

60 Lucchesi 1993; Kröplin 2020, S. 84–94.

61 Zitiert nach Kröplin 2020, S. 88.

62 Zitiert nach Lucchesi 1993, S. 157.

63 Ebd.

64 Ebd.

hin von dem aus dem Exil zurückkehrenden und weltweit berühmten Brecht geschrieben war – einfach zu verbieten. Stattdessen wurden die sozialtechnische Einstellung und das damit verbundene Diskursideal in den Vordergrund gerückt: Man veranstaltete eine interne Probe für Parteifunktionäre und Kulturpolitiker mit anschließender Diskussion. Da diese von zwei Seiten (offizielles staatliches Protokoll sowie eine Mitschrift einer Mitarbeiterin Brechts) protokolliert wurde, liegt hier eine sehr gute Quellenlage vor, die zeigt, dass tatsächlich Argumente beider Seiten zugelassen und gehört wurden, man also mit dem Diskursideal ernst machte. Das Ende der Debatte war jedoch ein Verbot der Uraufführung; wenn auch kein endgültiges: Nach einer Umarbeitung gestattete man die Präsentation vor ‚echtem‘ Publikum unter dem neuen, etwas eindeutigeren Titel *Die Verurteilung des Lukullus*.<sup>65</sup> Für das weitere Operschaffen ergaben sich damit zwei wichtige Erkenntnisse. Erstens: Die Partei- und Staatsführung der DDR nahm Oper sehr ernst und maß ihr eine enorme kulturpolitische Wichtigkeit zu; selbst der Staatspräsident war bei den Beratungen beteiligt und diskutierte persönlich mit Brecht und Dessau über ihr Werk. Zweitens: Bei missliebigen Stoffen und Werken wurde nicht sofort rigoros durchgegriffen, vielmehr wurde im Sinne der sozialtechnischen Einstellung sprichwörtlich ein riesiger Diskursapparat ‚angeworfen‘, um dem Ideal der gemeinsamen Suche nach dem ‚richtigen‘ sozialistischen Weg gerecht zu werden. Bevor diese Diskurse nun anhand der acht Fallstudien detailliert in den Blick genommen werden, schildert das folgende Kapitel die Entstehung dieses Ideals und den Konflikt zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung im totalitären System der DDR, wie er bereits in Platons *Politeia*, der ältesten überlieferten Staatskonzeption mit Zügen des Totalitarismus, vorgezeichnet ist.

65 Vgl. Kröplin S. 90f.



## Erster Hauptteil: Ideologische Widersprüche



## Kapitel 1: Platons *Politeia* – Der Widerspruch zwischen Totalitarismus und Musiktheater

Wie im Einleitungskapitel beschrieben, soll im Folgenden die These ausgearbeitet werden, dass die DDR ein hochkomplexes, ausdifferenziertes und zukunftsweisendes Musiktheatersystem entwickelt hat, obwohl sie ein totalitärer Staat war, dem auf den ersten Blick, analog zur künstlerisch, intellektuell und diskursiv limitierten Musiktheaterkultur des Nationalsozialismus eher ein stark zensurorientiertes und damit wenig Impulse gebendes System zuzuschreiben wäre.

Während jedoch die Zeit des Nationalsozialismus die Entwicklung einer zeitgenössischen Moderne auf den Musiktheaterbühnen weitgehend ausbremste,<sup>66</sup> lieferte das Musiktheater der DDR, wie im Folgenden belegt werden soll, Impulse für die gesamtdeutsche Szene bis in die Gegenwart. Die Erklärung dieses Phänomens – so die These dieser Arbeit – liegt in der Inkonsequenz des politischen Systems der DDR, welches als totalitäres System nicht ‚totalitär genug‘ war,<sup>67</sup> oder, in den Begrifflichkeiten Karl Poppers, an der Unentschiedenheit zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung.<sup>68</sup> Popper folgend findet sich diese Unentschiedenheit schon in einer der ersten totalitären Staatskonzeptionen, in Platons *Politeia*.<sup>69</sup>

66 Zu den Brüchen und Kontinuitäten der Musiktheaterkultur von Weimarer Republik und Nationalsozialismus vgl. Schläder 2017, hier vor allem die vom Herausgeber verfassten Kapitel „Kennmarken der Weimarer Republik“ und „Die Spielpläne“, S.104–113 bzw. 352–368.

67 Dem Autor ist bewusst, dass diese Formulierung missverständlich aufgefasst werden kann. Es sei daher explizit darauf hingewiesen, dass hiermit in keiner Weise das System der DDR verharmlost oder gar die Verbrechen des DDR-Staatsapparats geleugnet, verharmlost oder relativiert werden sollen. Die Formulierung bezieht sich ausschließlich auf die systemtheoretische Positionierung in Bezug auf die Entwicklung des Musiktheaters.

68 Popper 2003, S.28.

69 Zur Übersetzungsfrage des Titels *Politeia* als „Staat“, „Stadt“, „Stadtstaat“, „Bürgerschaft“, „Verfassung“ beziehungsweise sehr frei als „Über das Gerechte“ vgl. Becker 2017, S.9.

Interessanterweise findet sich ebenfalls schon bei Platon (428/427 v.u.Z.–348/347 v.u.Z.)<sup>70</sup> eine relativ detaillierte, extrem kritische und großteils ablehnende Auseinandersetzung mit den Komplexen Musik und Dichtung, also den beiden (Haupt-)Komponenten des Musiktheaters.

Die vorliegende Arbeit folgt der These, dass diese Probleme eines totalitären Staatswesens mit dem Phänomen Theater im Allgemeinen beziehungsweise Musiktheater im Besonderen dem totalitären Denken systemimmanent sind. Der inkonsequente – und damit für Kunst und Diskurs produktive – Umgang mit Oper und Musiktheater der DDR folgt direkt aus den philosophischen Problemen, die schon Platon in der *Politeia* benannte, aber nicht letztgültig lösen konnte, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Bevor in den folgenden Kapiteln die produktiven Diskurse des DDR-Musiktheaters anhand von jeweils drei Beispielen aus den Bereichen Komposition (Uraufführungen) und Inszenierung dargestellt werden sollen, wird in diesem Kapitel die philosophische Herleitung von Platons „bestem Staat“<sup>71</sup> nachgezeichnet, welcher sich im DDR-System und dessen Umgang mit dem Musiktheater fortschreibt.

Im ersten Teilkapitel werden Platons philosophische Prämissen zusammengefasst: Die Ideenlehre und ihre berühmteste Veranschaulichung im Höhlengleichnis sowie die platonische Konzeption von Gerechtigkeit und ihre Umsetzung im „besten Staat“. Hierbei wird auch schon auf Aspekte dieser Staatskonstruktion eingegangen, welche Platons *Politeia* anschlussfähig für Totalitarismus im Allgemeinen, aber auch für kommunistische Systeme im Besonderen machten.

Das zweite Teilkapitel formuliert die Anwendung der platonischen Konzeption auf das konkrete System der DDR aus. Nach einer Darstellung fünf totalitärer Aspekte Platons in Anlehnung an Karl Popper werden die Aspekte des ökonomischen Systems sowie des revolutionären Klassenkampfes behandelt, bevor der oben erwähnte Konflikt zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung näher erläutert wird.

70 Die genaue Datierung der *Politeia* ist umstritten. Als gesichert darf gelten, dass das Werk nach 387 v.u.Z. verfasst wurde. Vgl. dazu Ottmann 2001, S. 22.

71 Die Formulierung „bester Staat“ findet sich in der *Politeia* häufig, zuerst bei Platon 2007, 368b–369a, S. 78. Zur besseren Orientierung werden bei Zitaten aus dem Werk sowohl die benutzte Ausgabe als auch die klassische philologische Zählung angegeben.

Platons spezielle Probleme mit Musik, Theater und Dichtung stehen im Fokus des dritten Teilkapitels, welches neben der *Politeia* auch Platons *Gorgias* und die *Nomoi* einbezieht. Anhand der Aspekte Erziehung durch den Staat, Abschaffung des Theaters in Folge einer radikalen Ablehnung der Mimesis und der platonischen Gleichsetzung des Theaters mit der abgelehnten Demokratie wird Platons Theater-Hass aus seiner philosophischen Grundkonzeption erläutert. Am Ende dieses Blocks steht allerdings die Erkenntnis, dass Platon seinerseits „dichtet“, also selbst in eine ‚Konkurrenz zu den (Theater-)Dichtern‘<sup>72</sup> tritt.

Das vierte Teilkapitel ist ein Zwischenfazit, welches die Probleme des Totalitarismus mit dem Musiktheater zusammenfasst, aber auch kontrastierend eine gegenläufige Tradition des Theaters als Mittel für Erziehung und (totalitäre) Propaganda vorstellt. In einer Abgrenzung der Systeme des Nationalsozialismus und des DDR-Sozialismus wird gezeigt, dass die DDR in ihrem Umgang mit dem Musiktheater unentschieden zwischen den Polen ‚Platon‘ und ‚Propaganda‘ schwankte – und genau dadurch künstlerisch und intellektuell anspruchsvolles Musiktheater ermöglichte.<sup>73</sup>

## *Platons philosophische Prinzipien*

Über aller Philosophie steht bei Platon die Ideenlehre, was ihn philosophiegeschichtlich zum Begründer der idealistischen Philosophie mit dem Primat des Bewusstseins vor dem Sein machte. Es ist daher einleitend festzustellen, dass der interne Widerspruch des Musiktheaterdiskurses in der DDR auch auf die Widersprüche der platonischen, idealistischen Züge des Systems und deren Kollision mit der materialistischen Auffassung der marxistischen Geschichtsphilosophie zurückzuführen

72 Ottmann 2001, S. 41–45.

73 Die Argumentation der vorliegenden Arbeit geht dabei deutlich über die oft benutzte Erklärung hinaus, dass durch ein Kompetenzen-Wirrwarr und unterschiedliche Vorlieben der einzelnen Entscheidungsträger eine Art ‚Durchschlängeln‘ von gewitzten Intendanten und Künstlerpersönlichkeiten ermöglicht wurde (Vgl. etwa Kröplin 2020, S. 9). Dies ist sicher zutreffend, jedoch ist nach Ansicht des Autors hier vor allem ein systemimmanenter Widerspruch die Hauptursache der Inkonsequenzen; die Berufung auf nur persönliche Vorlieben und Tagesverfassungen von Amtsträgern greift zu kurz.

ist. Genau dieser Widerspruch ist im Auge zu behalten, wenn im Verlauf dieser Arbeit der Gegensatz zwischen Historizismus und sozial-technischer Einstellung erläutert wird.

Zuerst zu den Grundzügen der Ideenlehre: Abstammend von den Worten ‚eidōs‘ und ‚idea‘, welche beide vom Stamm ‚eidēnai‘ (sehen) abgeleitet sind, bezeichnet eine Idee eine „sichtbare Gestalt oder Form“. <sup>74</sup> Diese Sichtbarkeit wird von Platon jedoch als Sichtbarkeit für ein inneres Auge beziehungsweise für den Geist gedacht. Der Politikwissenschaftler Henning Ottmann verweist auf die sokratische Tradition:

Der Ursprung der Ideenlehre liegt im Fragen des Sokrates. Sokrates fragt stets: ‚Was ist das?‘ ‚Was ist die Gerechtigkeit?‘ ‚Was ist die Tapferkeit?‘ Auf diese Frage lässt sich nicht, wie es seine Unterredner oft versuchen, mit einzelnen Beispielen antworten. Die ‚Was-Frage‘ erfordert eine Antwort, die auf das ‚Wesen‘ der Sache geht, auf DIE Gerechtigkeit oder DIE Tapferkeit. <sup>75</sup>

E. A. Havelock bringt die Entstehung der Ideenlehre zusammen mit der Verschriftlichung der griechischen Kultur: „Die Abstraktheit des griechischen Alphabets, das keine Silbenschrift ist, sondern die Sprache in Atome unterhalb der gesprochenen Artikulationseinheiten zerlegt, lässt sich mit der begrifflichen Abstraktion verbinden“. <sup>76</sup> Deutlich wird in dieser Verschriftlichung der Kultur aber auch eine Abkehr von einer oralen Erzählkultur der performativen – und damit interpretativen – Überlieferung.

Der Grundgedanke bei Platon ist einfach: Von jeder Sache gibt es eine Idee, eine Art Grundform, welche das jeweilige Prinzip in Reinform darstellt: Es gibt eine ‚Idee Stuhl‘, von der jeder reale Stuhl nur eine Art Nachahmung (Mimesis) ist. Diese Stühle mögen dann zum Sitzen taugen, jedoch werden sie niemals die Perfektion der ‚Grundidee Stuhl‘ erreichen. Vollends untauglich sind dann jedoch Nachbildungen der Nachbildungen: Ein gemalter Stuhl etwa, in Platons Denken also eine mimetische Darstellung zweiter Ordnung, wird nicht mehr zum Sit-

74 Ottmann 2001, S. 6.

75 Zitiert nach: Ebd.

76 Ebd.

zen taugen und verfehlt damit seinen Zweck. Wie später zu zeigen sein wird, widerspricht dies Platons zweckrationalistischem Denken, welches seine Idee der Gerechtigkeit spiegelt, wesentlich. Auch hier findet sich also – noch implizit – eine Kritik der Mimesis, und damit einer Grundlage von bildender Kunst, Dichtung und Theater. Über allen Ideen steht in Platons Weltsicht die ‚Idee des Guten‘, ohne die, wie in den Gleichnissen der *Politeia* ausgeführt wird, die anderen Ideen nicht erkennbar wären.

Trotz der Ablehnung der Dichtkunst wählt Platon in seinem Werk durchgängig zwei genuin künstlerische Techniken: Einerseits sind beinahe alle seiner Werke in der Dialogform geschrieben, einer Textform, welche antike Philosophie und antikes Drama teilen. Andererseits ‚dichtet‘ Platon selbst, wenn er Mythen und Gleichnisse bemüht, um seine philosophischen Prinzipien anschaulich zu machen. Für die Ideenlehre gibt es in der *Politeia* gleich drei Gleichnisse, von denen zwei hier kurz umrissen werden sollen.<sup>77</sup>

Im Sonnengleichnis<sup>78</sup> wird die Idee des Guten (in der Ideenwelt) mit der Sonne (in der realen Welt) gleichgesetzt. Ohne das Licht der Sonne könnten wir nichts sehen, gleichzeitig ist sie die „Ursache des Wachsens und der Existenz aller Dinge“.<sup>79</sup> Die letztere Behauptung provoziert philosophischen Widerspruch: Spricht Platon hier der Sonne und der Idee des Guten nicht zu viel Bedeutung zu? Warum sollte etwas nicht existieren, nur weil es nicht beleuchtet wird? Offenbar setzt Platon hier das Sonnenlicht über die biologische Bedeutung hinaus mit einer Art spirituellen Lebensenergie gleich.

77 Das dritte Gleichnis, das sogenannte Liniengleichnis, versucht mithilfe mathematischer Verhältnismäßigkeit die Erkenntniskategorien Vernunft (Ideen), Verstand (Zahlen und Figuren), Glaube (Tiere, Pflanzen, Artefakte) sowie Vermutung (Schattenbilder) zu systematisieren, wobei das Zahlenverhältnis 2:1 stets eine hervorgehobene Rolle spielt. Platon ordnet den Kategorien jeweils Erkenntnisgegenstände aus dem Höhlengleichnis zu, welche hier in Klammern angegeben sind. Da das Liniengleichnis jedoch vor allem erkenntnistheoretisch aufschlussreich, aber für den hier behandelten Zusammenhang von politischem System und Kunst von untergeordneter Bedeutung ist, wird auf eine ausführlichere Darstellung verzichtet. Vgl. weiterführend dazu: Notopoulos 1936.

78 Platon 2007, 506b–509b, S. 289–294.

79 Ottmann 2001, S. 51.

Auch im Höhlengleichnis spielt die Sonne eine wichtige Rolle: Platon schildert eine Gruppe von gefesselten Menschen in einer Höhle, in deren Rücken ein Feuer brennt. Hinter ihnen werden Gegenstände vorbeigetragen, die Menschen können jedoch nur die Schattenbilder dieser Gegenstände an der gegenüberliegenden Wand sehen, also in Platons Logik die Abbilder von Abbildern. Als eines Tages einem der Menschen die Flucht gelingt, sieht er zuerst Spiegelungen der Welt im Wasser, später dann die echte Welt. Der Blick in die Sonne ist jedoch kaum auszuhalten. Welche Stufe im Gleichnis nun exakt welcher Stufe der Ideenlehre entspricht, war und ist bis heute Streitpunkt der Philosophie. Für den hier vorliegenden Zusammenhang ist vor allem wichtig, im Blick zu behalten, dass Platon mit dem Schattenspiel eine Art von Theatersituation schafft, um die mangelnde Erkenntnis der Menschen darzustellen. Diese halten die Schatten der Artefakte (also die Abbilder zweiter Ordnung, denn die Artefakte sind ja ihrerseits nur Abbilder ihrer jeweiligen Ur-Idee) für die Wahrheit; mehr noch – als der geflohene Mensch in die Höhle zurückkehrt, möchten die gefesselten Menschen Erkenntnis und Wahrheit nicht hören, beharren auf den Schattenbildern als Realität und bringen den Zurückgekehrten um.<sup>80</sup>

Das oberste (Staats-)Ziel ist für Platon Gerechtigkeit. Was jedoch die ‚Idee Gerechtigkeit‘ definiert, muss Platon in einem ausführlichen Gedankengang zuerst für sich und seine Leser\*innen erarbeiten. Zuerst werden, mit drei unterschiedlichen Dialogpartnern, drei unzureichende Definitionen von Gerechtigkeit verworfen: Gerechtigkeit als „Wahrhaftigkeit und Wiedergeben, was man empfangen hat“,<sup>81</sup> „Freunden nützen, Feinden schaden“<sup>82</sup> sowie das im Faschismus populäre Konzept von Gerechtigkeit als „Nutzen des Stärkeren“.<sup>83</sup>

Platon verwirft diese Konzeptionen jedoch als unzulänglich und postuliert Gerechtigkeit als intrinsischen Wert. Gerechtigkeit wird – entsprechend der Ideenlehre – dann erreicht, wenn jede\*r das Ihre\*Seine tut, also exakt die ihr\*ihm innewohnenden Fähigkeiten nutzt und auslebt. Ist dieser Idealzustand erreicht, wurde nach Platon Gerechtigkeit

80 Platon 2007, 514a–519b, S. 299–306.

81 Ebd., 331c–d, S. 19.

82 Ebd., 332a, S. 20.

83 Ebd., 338c, S. 32.

sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft beziehungsweise den Staat erreicht. Im platonischen Ideal-Staat verwirklicht also jede Person die ihr innewohnende Idee in bestmöglicher Weise. Wie dies in der Praxis aussehen könnte, schildert Platon in der *Politeia*.<sup>84</sup>

Platon denkt das Prinzip der gleichzeitigen Gerechtigkeit für Individuum und Staatsgesellschaft bis ins Extrem weiter: Für ihn sind die Seele des einzelnen Menschen – die bei Platon in diesem Kontext nicht spirituell, sondern als individualpsychologische Disposition der\*des Staatsbürger\*in gedacht wird – und der Aufbau der Gesellschaft in einer direkten Analogie zu begreifen. Beide bestehen jeweils aus drei Teilen, denen spezifische Leidenschaften beziehungsweise Fähigkeiten zugeordnet sind. In einem weiteren Schritt weist Platon diesen Seelenteilen/Ständen jeweils eine anzustrebende Tugend zu.

Stand	Seelenteil	Tugend
Herrscher (Philosophen-könig*innen)	Vernunft ( <i>logistikon</i> )	Weisheit ( <i>sophia</i> )
Wehrstand (Wächter*innen)	Mut ( <i>thymoeides</i> )	Tapferkeit ( <i>andreaia</i> )
Nährstand (Arbeiter*innen, Bäuer*innen)	Begierde ( <i>epithymetikon</i> )	Maß ( <i>sophrosyne</i> )

Tabelle 1: Stände-Modell der „besten Stadt“ bei Platon (gekürzte Darstellung nach Ottmann 2001, S. 35).

Je nachdem, welcher Seelenteil beim Individuum vorherrschend ist, sollte es dem entsprechenden Stand angehören. Standeswechsel sind in Platons Konzeption ausdrücklich erlaubt, er sieht sie jedoch als eher unwahrscheinlich an.<sup>85</sup> Menschen, deren vorherrschender Seelenteil epithymetikon (Begierde, beispielsweise nach Essen, Sexualität oder ähnlich) ist, sollten als Tugend sophrosyne (Maß, Mäßigung) entwickeln, um ihre Begierden zumindest in Form zu halten und nicht übermäßig

84 Auch die hochinteressante Frage, welcher Realismus-Gehalt der *Politeia* innewohnt, ob es sich um eine Utopie, eine Dystopie, ein Paradigma, eine Satire oder eine konkrete politische Handlungsanweisung handelt sowie die damit verbundene historische Erforschung von Platons Bemühungen, diesen Staat mit Hilfe des jungen, in Sizilien herrschenden Tyrannen zu verwirklichen, ist bis heute Streitpunkt der Forschung, wird hier aber zugunsten der flüssigen Lesbarkeit des Argumentationszusammenhangs nicht weiter verfolgt. Für eine weiterführende Bibliographie hierzu vgl. Ottmann 2001, S. 23.

85 Zum Standeswechsel von Individuen: Platon 2007, 415b–c, S. 151.

tig werden zu lassen. Die Menschen mit dem vorherrschenden Seelenteil thymoeides (Mut) sollten andreia (Tapferkeit) entwickeln, während der herrschenden Klasse logistikon (Vernunft) zugeschrieben wird, welche zu sophia (Weisheit) entwickelt werden sollte. Aus dieser Klaseinteilung entwickelt Platon auch die unten ausgeführte Forderung nach einer Herrschaft der Philosoph\*innen.

Die *Politeia* wurde und wird in der Forschungsliteratur des Öfteren als Utopie verstanden. Dies scheint maßgeblich auf drei Prinzipien der „gerechten Stadt“ zu beruhen, welche für die Antike sehr kühn gedacht waren und es auch aus heutiger Sicht sind. Diese drei utopischen Prinzipien werden im Folgenden kurz ausgeführt.

Platon vertritt eine absolute Gleichberechtigung,<sup>86</sup> was der Gesellschaft seiner Zeit extrem widerspricht. Heutigen radikalen feministischen Perspektiven ähnlich sieht Platon den einzigen Unterschied der Geschlechter in deren Rolle bei der Zeugung von Kindern. In allen anderen Bereichen sind Männer und Frauen laut Platon gleich:

Es gibt also [...] in der Verwaltung der Stadt keine Beschäftigung für die Frau, nur weil sie Frau ist, und auch keine für den Mann, nur weil er Mann ist. Die Begabungen finden sich vielmehr gleichmäßig verteilt, und an allen Beschäftigungen hat die Frau und hat auch der Mann von Natur aus Anteil [...]. Und so ist also auch die eine für [...] den Kriegsdienst geeignet, während die andere unkriegerisch ist [...] und die eine liebt die Weisheit, während die andere sie haßt[.]<sup>87</sup>

Die logische – und für die Antike provokante – Folgerung ist also, dass Frauen in Platons „bestem Staat“ sowohl als Wächterinnen als auch als Philosophenköniginnen vorkommen, ihnen also prinzipiell die absolut selben Möglichkeiten offenstehen wie den Männern. Platon denkt sein Modell inklusive möglicher Einwände weiter: Die Tatsache, dass Soldaten in der Antike nackt im Gymnasium trainieren, könnte bei weiblichen Teilnehmerinnen zu Irritationen führen. Doch diese müssen, laut Platon, überwunden werden:

86 Ebd., 451c–457e, S.203–214.

87 Ebd., 455e, S.210.

So müssen sich denn also die [Wächter-]Frauen entkleiden – statt der Gewänder werden sie ja Tüchtigkeit anlegen – und müssen am Krieg und auch sonst am Wächteramt teilhaben [...]. Ein Mann aber, der über die nackten Frauen lacht, die um des Besten willen ihre Übungen machen, der „pflückt eine unzeitige Frucht des Lachens“ und weiß offenbar nicht, worüber er lacht und was er tut.<sup>88</sup>

Platon verlangt von Wächter\*innen und Philosoph\*innen aber nicht nur ein Umdenken in Bezug auf Geschlechterrollen, sondern auch einen radikalen Kommunismus<sup>89</sup> – ausdrücklich aber nur für die beiden oberen Stände, nicht für die Arbeiter\*innen und Bäuer\*innen. Besitz hat – zumindest in den beiden oberen Schichten – keinen Platz mehr im „besten Staat“. Es gibt in Platons Konzeption kein Privateigentum mehr, an dessen statt treten Gemeinschaftsunterkünfte, ein privates Leben ist – auch im Sexuellen – nicht mehr vorgesehen. Monogame Beziehungen werden abgeschafft, Kinder erfahren nicht, wer ihre Eltern sind, sondern werden von der Gemeinschaft erzogen.

Zwei Anmerkungen zu diesem radikal-kommunistischen Modell: Einerseits ist Platon realistisch genug, dass er dieses Modell nicht der gesamten Gesellschaft aufoktroieren möchte: Die Menschen im dritten Stand sind offenbar in dieser Konzeption (noch?) nicht fähig, das bessere, kommunistische Modell zu leben – eine höchstwahrscheinlich zutreffende Einschätzung, blickt man auf die Weltgeschichte und das nicht nachlassende Interesse der Menschheit an Privateigentum.<sup>90</sup> Dies spricht für einen gewissen praktikabilitätskompatiblen Realismus Platons, also dafür, dass die *Politeia* durchaus ein aus seiner Sicht realisierbares Staatsmodell darstellt.

Andererseits ist diese auch sexuelle Besitzgemeinschaft das Einfallstor für Eugenik und Totalitarismus, wie im Folgenden noch ausgeführt wird. Wenn Platon die Zucht von Menschen mit der von Hunden und Geflügel<sup>91</sup> vergleicht und für Senior\*innen Promiskuität erlaubt,

88 Ebd., 456e, S.213.

89 Ebd., 457e–466d, S.214–229.

90 Zur Geschichte des Privateigentums vgl. Piketty 2014.

91 Platon 2007, 459a, S.216.

daraus entstehendes Leben jedoch sofort beseitigen will, wird die *Politeia* zu einer bitteren Satire und zynischen Dystopie totalitärer Herrschaft.

Platons entscheidender Punkt ist die Herrschaft der Philosoph\*innen: Über den Staat und seine Bewohner\*innen befehlen sollen nicht die Menschen mit dem größten Drang nach Macht, sondern diejenigen, welche die Weisheit lieben (Philo-Sophia):

Wenn nicht entweder die Philosophen Könige werden in den Städten [...] oder die, die man heute Könige und Machthaber nennt, echte und gründliche Philosophen werden, und wenn dies nicht in eines zusammenfällt, die [Staatsgewalt] und die Philosophie, [...] so wird es [...] mit dem Elend kein Ende haben, nicht für die [Staaten], und auch nicht für das menschliche Geschlecht.<sup>92</sup>

Der „beste Staat“ soll also von uneigennützigem Menschen geführt werden, welche stets das übergeordnete Interesse im Blick haben sollen. Ein Idealzustand, dem auf den ersten Blick wahrscheinlich auch heute nur wenige Menschen widersprechen würden. Blickt man auf Platons Gerechtigkeits-Konzeption der drei Stände, fällt jedoch auf, dass das Prinzip der Philosoph\*innen-Herrschaft zutiefst undemokratisch ist: Zwar kann – theoretisch! – ausnahmsweise ein Kind mit guten Anlagen aus einem anderen Stand in die herrschende Klasse aufsteigen, jedoch wird praktisch in diesem Staat alles bis hin zur Eugenik dafür getan, dass sich stets ‚die Besten mit den Besten‘ paaren, und die herrschende Klasse so selbstreproduktiv und ‚unter sich‘ bleiben kann. Erklärbar ist dieser antidemokratische Impetus wiederum mit dem Gedanken des ‚Jeder\* an seinem Platz‘ – Jede\*r solle tun, wozu sie\*er geboren ist: Ein gesellschaftlicher Aufstieg oder eine Karriere sind nicht vorgesehen.

Platon traut seiner Bevölkerung wenig zu. Um sie also zu ihrem eigenen Glück zu überreden beziehungsweise zu zwingen, erlaubt er den Philosoph\*innen sogenannte ‚edle Lügen‘. Sie sind nicht verpflichtet, dem Großteil der Bevölkerung die Wahrheit zu sagen. Platon vergleicht

92 Ebd., 473d, S. 240. Variationen finden sich an folgenden Stellen: 487e, 499b, 501e, 540d. Auch in Platons anderen Werken findet sich dieser Satz in Variationen wieder, vgl. dazu Ottmann 2001, S. 49.

dies mit einem Arzt, der seinem Patienten, um ihm bessere Heilungschancen durch Optimismus zu ermöglichen, die ganze Härte seiner Diagnose verschweigt. Im Bild von Platons Höhlengleichnis: Der Anblick der Sonne (=Wahrheit) würde die ‚normalen‘ Menschen überfordern, sie würden den Philosophen, der ihnen davon berichtet, im Extremfall sogar töten. Daher darf ihnen, quasi zum Schutz aller, die Wahrheit nicht zugemutet werden.<sup>95</sup> Platon erlaubt hier also genau das, was er bei Dichtung und Theater verdammt: die ‚Lüge‘. Mehr noch: Um die Menschen von seinem neuen Stände-System zu überzeugen, dichtet er selbst und erfindet einen Gründungsmythos der „besten Stadt“: Jede Person sei von den Göttern mit einem bestimmten Metall in der Seele erschaffen: Gold, Silber oder Erz. Dieses Metall determiniere den Stand (Philosoph\*in, Wächter\*in, Arbeiter\*in/Bäuer\*in) der Person. Auch hier wird also wieder auf das ‚naturegegebene‘, prädeterminierte Wesen einer Person verwiesen. Das ‚Ungerechteste‘ wäre nach Platon also, wenn eine Person vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht ist, eine ‚silberne Seele‘ Herrschaft beanspruchen oder eine ‚goldene Seele‘ im Nährstand arbeiten würde. Mit der Ablehnung dieses ‚Vorgebens‘ ist ein weiteres Mal eine Ablehnung der dichtungs- und theaterkonstituierenden Mimesis ins Spiel gebracht – und dies paradoxerweise in Form eines erdichteten Mythos. Konsequenterweise ist Platon jedoch wiederum darin, dass dieser Mythos für die breite Masse des Volkes gedichtet wird, also für genau jene Gruppe, die – zumindest nach Platon – auch das Theater genießt.

### *Anwendbarkeit auf das System der DDR*

Es wurde bis hierhin schon mehrfach angedeutet, wie – ausgehend vom Konzept der Ideenlehre – Platons Probleme mit Mimesis im Allgemeinen und den ihr verbundenen Künsten Dichtung, Theater, Musik im

95 Das Motiv der „Edlen Lüge“ wird zuerst eingeführt bei Platon 2007, 414b–415c, S.150ff. Ein moderner Widerhall davon findet sich beim ehemaligen Innenminister der BRD, Thomas de Maizière, der 2016 über sein Wissen in Bezug auf eine mögliche Terrorgefahr öffentlich sagte: „Ein Teil dieser Antworten würde die Bevölkerung verunsichern.“ (Exner/Flade/Lutz/Banse 2015). Auch in der Psychologie gibt es Stimmen, die Platons „Edle Lüge“ des Metallmythos in der modernen Konzeption von IQ-Tests und der damit verbundenen Verhaltenssteuerung verwirklicht sehen: Chorover 1982, S.52–89.

Besonderen aussehen. Bevor dieses Themengebiet nun detaillierter ausgeführt wird, muss zuerst die Frage gestellt werden, inwieweit sich die platonische Theorie und die ihr innewohnenden Probleme überhaupt für eine Analyse des Musiktheaters in der DDR eignen.

Im folgenden Teilkapitel wird erläutert, warum das platonische Gedankengerüst zur Staatstheorie in den für den vorliegenden Argumentationszusammenhang zentralen Aspekten auf das politische System der DDR übertragen werden kann.

In der Platon-Forschung ist die Frage umstritten, inwieweit die *Politeia* als totalitäres Staatskonzept gelesen werden kann. Während bis ins 20. Jahrhundert hinein eine eher utopistische Lesart die Regel war, wurde spätestens seit den Erfahrungen im 20. Jahrhundert mit Faschismus, Nationalsozialismus und Stalinismus die Frage virulent, inwieweit dieses totalitäre Denken schon in der politik-philosophischen Tradition vorhanden war. Großen Anteil an dieser Diskussion hatte Karl Popper, der in seinem mehrbändigen Werk *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* der *Politeia* und ihren Folgen einen ganzen Band widmete: *Der Zauber Platons*.<sup>94</sup>

Popper stellt fünf Hauptpunkte auf, mit denen er Platons Totalitarismus belegen möchte. Diese werden hier zitiert und kurz kommentiert.

- (A) Die strenge Klassenteilung; das heißt die herrschende Klasse, bestehend aus Hirten und Wachhunden, muß streng vom menschlichen Herdenvieh geschieden werden.
- (B) Die Identifikation des Schicksals mit dem Schicksal der herrschenden Klasse [...]
- (C) Die herrschende Klasse hat ein Monopol über Dinge wie kriegerische Tugenden und militärische Ausbildung; sie allein darf Waffen tragen und sie allein hat Anspruch auf Erziehung jeglicher Art; sie ist aber von der Teilnah-

94 Popper 2003.

me an wirtschaftlichen Tätigkeiten, insbesondere am Geldverdienen, gänzlich ausgeschlossen.

(D) Eine Zensur muss die gesamte intellektuelle Tätigkeit der herrschenden Klasse kontrollieren, während eine unausgesetzte Propaganda ihre Gedanken zu prägen und gleichzuschalten hat. Alle Neuerungen in Erziehung, Gesetzgebung und Religion sind zu verhindern oder zu unterdrücken.

(E) Der Staat muss sich selbst versorgen können. Er muß nach ökonomischer Autarkie streben. [...] <sup>95</sup>

Die Punkte D (Zensur und Propaganda) und E (Streben nach ökonomischer Autarkie) lassen sich direkt auf das System der DDR übertragen.<sup>96</sup> Schwieriger scheinen die Punkte A–C, welche sich auf Platons Klassenteilung und die Herrschaft der philosophischen Elite beziehen. Jedoch scheint genau hier der Punkt zu liegen, an dem sich das System der DDR in Widersprüchen verding, die bei Platon vorgezeichnet sind, und welche dann – wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen versucht wird – für das Musiktheatersystem virulent und überraschenderweise produktiv wurden:

Selbstverständlich gab es in der DDR eine Klassengesellschaft mit einer herrschenden (SED-)Elite, welche über Privilegien verfügte, die für die ‚normale‘ Bevölkerung völlig unerreichbar waren.<sup>97</sup> Jedoch war diese Klassenteilung eben gerade nicht in der politischen Ideologie eingeschrieben, diese postulierte ganz im Gegenteil einen „Arbeiter-und-Bauern-Staat“, also einen Staat, beherrscht von den bei Platon im Nähr-

95 Ebd, S.104f.

96 Vgl. dazu die hervorragende Überblicksdarstellung des politischen Systems der DDR bei Wolle 2015a. Deutlich werden sowohl die omnipräsente Rolle von Zensur und Propaganda im gesellschaftlich-politischen Leben (vgl. S. 84–92) als auch das als vorrangig postulierte Streben nach ökonomischer Autarkie (vgl. S. 116–131).

97 Caspar 2009, S. 183f.

stand zusammengefassten Personen, der großen Masse der Bevölkerung. Das Versprechen der DDR war, dass es ein ‚besseres Deutschland‘ geben sollte, ein Deutschland, in dem jede\*r die gleichen Chancen und Möglichkeiten, eben gerade auch zur politischen Mitgestaltung, haben sollte. Dass dies in der Praxis mit dem Ein-Parteien-System, den fehlenden demokratischen Mitwirkungs- und Kontrollmöglichkeiten und der politischen und ideologischen Abhängigkeit von der Sowjetunion diametral entgegengesetzt aussah, ist bekannt. Für die Argumentation dieser Arbeit ist jedoch genau diese Unentschlossenheit der Ideologie maßgebend. Anders ausgedrückt: Würde Platon für seine *Politeia* Poppers fünf Punkte wohl unterschreiben – allenfalls würde er sich am kritisch-zynischen Tonfall Poppers stören – würde eine offizielle DDR-Politik Punkt A (Klassenteilung) weit von sich weisen und die Punkte B (Identifikation des Staates mit der herrschenden Klasse) und C (Bildungs- und Waffenmonopol der herrschenden Klasse sowie kommunistischer Lebensstil für diese) nur unter der Platons Herrscher\*innen-Elite entgegengesetzten Prämisse gelten lassen, dass die herrschende Klasse eben die Arbeiter\*innen und Bäuer\*innen und damit die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung, seien – und damit die Privilegien und der kommunistische Lebensstil – allen Staatsbürger\*innen zukämen. Im Gegensatz zu Platons „bestem Staat“ gestand sich die DDR-Ideologie den Elitarismus nicht ein. Zumindest offiziell sollte alles für alle möglich sein.

Neben der radikal-kommunistischen Güter- und Besitzgemeinschaft, welche sich auch auf das sexuelle und familiäre Leben ausdehnt, machen zwei weitere Aspekte Platons politisches Denken anschlussfähig an sozialistische beziehungsweise kommunistische Systeme: Die ökonomische Struktur des „besten Staates“ sowie dessen Herleitung aus der Logik des Klassenkampfes.

Um die ökonomische Ordnung der platonischen Staatskonzeption, welche in der *Politeia* nur skizziert wird, besser zu begreifen, hilft ein Blick in Platons Spätwerk *Nomoi* (Die Gesetze),<sup>98</sup> in welchem er deutlich konkretere Aussagen über Organisation und realpolitische Fragen tätigt als in der *Politeia*. Hier wird ökonomisch – wie schon in der *Politeia* – ein zweigeteiltes System vorgeschlagen. Kommunismus für die herrschenden Klassen, gemäßigt Privateigentum für den drit-

98 Platon 2019.

ten Stand. Land wird mittels eines Lotterieverfahrens an alle Bürger\*innen gleichmäßig verteilt, diese ‚Landlose‘ dürfen jedoch nicht veräußert oder mit Hypotheken belastet werden. Henning Ottmann weist darauf hin, dass Platon „mit der Unterschiedlichkeit des mobilen Kapitals [...] rechnet. Eine Obergrenze wird jedoch beim Dreifachen des Wertes eines Landlosen festgesetzt. Was darüber hinausgeht, wird eingezogen.“<sup>99</sup> Es handelt sich also um eine Art Pachtsystem mit einer Vermögenssteuer, welche dafür sorgt, die Ungleichheiten auch im dritten Stand nicht zu groß werden zu lassen. Dieses System erinnert stark an das Wirtschaftssystem der DDR, welches ebenfalls das Privateigentum nicht vollständig abschaffte. Sogar die Verteilung von Agrarflächen und die darauf folgenden Zwangszusammenschlüsse zu „Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften“ (LPGs)<sup>100</sup> wirken wie von Platon inspiriert.

Dieser Versuch, die (ökonomischen) Ungleichheiten gemäßigt zu halten, findet seine Begründung in der Nähe des platonischen Denkens zur marxistischen Geschichtsphilosophie: Die Auffassung von Historie als Abfolge von Klassenkämpfen, welche Einigkeit und Einheit der Gesellschaft zerstören. Karl Popper beschreibt Platons soziologische Feststellung folgendermaßen:

Platon entdeckt das soziologische Gesetz, daß innere Uneinigkeit, Klassenkampf, angefacht durch Antagonismus der ökonomischen Klasseninteressen, die treibende Kraft aller politischen Revolutionen ist. Aber seine Formulierung dieses grundlegenden Gesetzes geht noch weiter. Er betont, daß einzig der interne Zwiespalt innerhalb der herrschenden Klasse sie so sehr schwächen kann, daß es möglich wird, ihre Herrschaft zu stürzen. „Umwälzungen in jeglicher Verfassungsform entstehen, ohne Ausnahme, innerhalb der herrschenden Klasse selbst, und das

99 Ottmann 2001, S. 89.

100 Vgl. zum System der LPGs (Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften) Werner 1997 sowie Schöne 2008. Für das Theater wurde diese Thematik von Heiner Müller im Stück *Die Umsiedlerin* aufgegriffen, welches aufgrund der darin artikulierten Kritik an der DDR-Führung von der SED verboten wurde, vgl. Müller 2009, S. 128–146.

nur dann, wenn diese Klasse der Sitz der Uneinigkeit geworden ist.“<sup>101</sup>

In dieser Geschichtsauffassung findet sich, Popper folgend, eine historizistische Tendenz. Damit ist die Neigung Platons gemeint, die Zeitläufte als unbeirrbar auf ein großes Ziel zuströmen zu sehen. Diesen Historizismus kritisiert Popper, vor allem bei Nationalsozialisten und Marxisten, welche jeweils ihr System als das ‚Endziel‘ der Geschichte betrachteten. Für die DDR ist hier festzuhalten, dass, gerade in den Anfangsjahren, stets das Narrativ bemüht wurde, dass der ideale sozialistische Staat noch nicht erreicht sei, man aber genau wisse, auf welches gemeinsame Ziel man hinarbeite – erst später wurde mit dem Begriff „real existierender Sozialismus“<sup>102</sup> dieses Narrativ aufgeweicht und die Behauptung aufgestellt, man hätte zumindest ein Teilziel bereits erreicht.

Popper konstatiert jedoch schon bei Platon Inkonssequenzen in dessen Historizismus: Zwar war Platon sicher, dass sich die „beste Stadt“ nach und nach über verschiedene Verfallsstufen bis hin zur verhassten Demokratie entwickeln wird, jedoch glaubte er auch daran, „daß es uns möglich sei, das eherne Schicksalsgesetz zu durchbrechen und den Verfall durch das Aufhalten aller Veränderung zu verhindern.“<sup>103</sup> Um die entgegengesetzte Tendenz bei Platon deutlich zu machen, analysiert Popper dessen „Sozialtechnische Einstellung“. Diese definiert er wie folgt:

Der Sozialtechniker stellt keine Fragen über historische Tendenzen oder über das Geschick der Menschen. Er hält den Menschen für den Herrn seines eigenen Geschicks, und er glaubt, daß wir ebenso, wie wir das Antlitz der Erde verändert haben, auch die Geschichte des Menschen in Übereinstimmung mit unseren Zielen beeinflussen oder verändern können; der Sozialtechniker glaubt nicht, daß uns diese Ziele durch unseren historischen Hintergrund oder durch geschichtliche Tendenzen auferlegt werden; er ist vielmehr der Ansicht, daß sie von uns selbst gewählt

101 Popper 2003, S. 55.

102 Caspar 2009, S. 272.

103 Popper 2003, S. 28.

oder sogar geschaffen sind, ebenso, wie wir neue Gedanken, neue Kunstwerke, neue Häuser oder neue Maschinen schaffen. Im Gegensatz zum Historizisten, der meint, daß verständiges politisches Handeln allein dort möglich sei, wo der zukünftige Verlauf der Geschichte zuerst bestimmt worden ist, hat der Sozialtechniker [...] eine ganz andere Vorstellung: [die] Basis besteht für ihn in der Kenntnis von Tatsachen, die für die Konstruktion oder Änderung sozialer Institutionen in Übereinstimmung mit unseren Wünschen und Zielen notwendig sind.<sup>104</sup>

Wie bei Platon angelegt, vereinte das System der DDR historizistische und sozialtechnische Ideologie: Zwar galt der Endpunkt der Geschichte, der ideale sozialistische Staat als gesetzt, gleichzeitig sollten aber alle Menschen frei und ungehindert an der Verbesserung ihrer Welt mitwirken und diese gestalten. Verschärft ausgedrückt: Alle sollten nachdenken, nur stand das Ergebnis des Denkens von vornherein fest. Genau diese Prinzipienkollision – und das Scheitern der Idee des vorgegebenen Ergebnisses – wurde für das Musiktheater der DDR zum produktiven Glücksfall.

### *Platons Probleme mit Musik und Theater*

Um diese Prinzipienkollision nachvollziehbar zu machen, wird im folgenden Teilkapitel geschildert, worin Platons extrem große Probleme mit Musik und Theater wurzeln, dass diese Ablehnung aus der oben skizzierten Ideenlehre folgt und wie die Inkonsequenzen der DDR im Umgang mit Musiktheater schon bei Platon vorgezeichnet sind.

Das in der *Politeia* geschilderte Erziehungskonzept der „besten Stadt“ sieht eine Einheit von gymnastischer und musischer Erziehung vor. Es ist darauf hinzuweisen, dass der Begriff „musisch“ in der Antike alle Bereiche von sprachlicher Erziehung umfasst, also auch Mythen, Epen und dramatische Dichtungen.<sup>105</sup> Eine einseitige Erziehung lehnt Platon ab, ein (abzulehnender) Ausschlag in ein Extrem wäre die Fol-

104 Ebd., S. 29.

105 Ottmann 2001, S. 40.

ge: „Wer sich rein nur mit Gymnastik abgibt, wird allzu rauh, wer aber nur mit der musischen Kunst, der wird weicher, als für ihn gut ist.“<sup>106</sup> Dieser Erziehungsplan wird allerdings einer starken Zensur unterworfen. Sowohl Musik als auch Dichtung werden darin stark beschnitten.

Platons Kritik an den Dichtern und Musikern nimmt in der *Politeia* breiten Raum ein, sie wird in den Büchern II, III und X thematisiert. Um Platons Kritik an den beiden Künsten Musik und Theater deutlich zu machen, sei hier auf die Unterscheidung von Sprech- und Musiktheater hingewiesen: Sprechtheater basiert auf dem – demokratischen – Austausch von Argumenten, Musiktheater auf der emotionalen Überwältigung der Zuschauenden.<sup>107</sup> Implizit findet sich diese Unterscheidung schon bei Platon, wenn er die unterschiedlichen Künste mit unterschiedlichen Problematiken verbindet:

Der erste platonische Kritikpunkt setzt bei der oben zitierten Gefahr der Verweichlichung an. Platon gibt dabei eine genaue Abhandlung, welche Tonarten einer solchen Verweichlichung Vorschub leisten würden und deshalb aus der „besten Stadt“ verbannt werden sollten:

Nun haben wir doch gesagt, wir könnten Klagen und Jammern in unseren Reden nicht brauchen. [...] Welches sind denn nun die klagenden Tonarten? [...] Die mixolydische [...] und die syntonolydische<sup>108</sup>, und einige ähnliche. Diese sind also auszuschließen. Denn sie eignen sich nicht einmal für Frauen, wenn diese tüchtig sein sollen, und erst recht nicht für Männer. [...] Im weiteren ist doch sicher für die Wächter nichts so unschicklich wie Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang. [...] Welches sind denn die weichen Tonarten, die sich für Trinkgelage eignen? Die ionische [...] und die lydische, die man als ‚schlaff‘ bezeichnet. [...] Es macht [...] den Anschein, daß

106 Platon 2007, 410d, S.144.

107 Zur Abgrenzung von Sprech- und Musiktheater sind außerdem die mit dem besonderen emotionalen Potential von Oper verbundenen Aspekte des Gesangs als „(widernatürlich[e]) dramatisch[e] Normalsprache der Oper“ (Schläder 1990, S.131) sowie des vieldiskutierten Hierarchieverhältnisses zwischen Text und Musik (vgl. Abbate/Parker 2013, S.16–28) von Bedeutung.

108 ‚Syntonolydisch‘ ist gleichbedeutend mit der gebräuchlicheren Kirchen-tonart ‚hypodorisch‘.

[...] nur die dorische und phrygische übrig bleiben, [...] jene, [...] die auf angemessene Art die Stimme und Betonung eines Tapferen nachbilden könnte, der in kriegerischem Tun oder überhaupt bei gewaltsamem Handeln begriffen ist und der, vom Unglück verfolgt, Wunden und Tod entgegengeht oder sonst einem Unheil verfällt, unter all diesen Umständen aber standhaft und unerschütterlich gegen sein Schicksal kämpft. Und noch eine andere für den Mann, der [...] in allen Umständen besonnen und maßvoll handelt und mit dem zufrieden ist, was dabei herauskommt.<sup>109</sup>

Platon setzt hier also die emotionale Affizierbarkeit durch Musik voraus, ohne diese konkret zu benennen. Er geht jedoch auch davon aus, dass bestimmte Tonarten bestimmte Emotionen affizieren. Es gibt also Musik, die besser zum Krieger passe und militärisch mitreißend ist, und andere, die eher Tränen und ‚Gefühligkeit‘ evoziere, also zu unterlassen sei. Die Musikgeschichte hat Platon insofern bestätigt, als Musik, vor allem Marschrhythmen, in der militärischen Ausbildung und im Krieg eine große Rolle spielten,<sup>110</sup> jedoch auch die ‚weiche‘, friedensbewegte Hippie-Bewegung sich extrem über Musik definierte.<sup>111</sup> Insofern hat Platon recht: Musik bietet ein großes emotionales Identifikationspotential, ein Umstand, den viele totalitäre Staaten in ihrem Sinne zu nutzen versuchten.

Um Platons totalitäre Konsequenz deutlich zu machen, sei hier auch noch die aus der Abschaffung bestimmter Tonarten folgende Abschaffung einzelner Instrumente in der „besten Stadt“ zitiert:

Wir werden also [...] für unsere Gesänge und Lieder nicht viele Saiten und kein Instrument mit allen Tonarten brauchen. [...] So werden wir auch keine Hersteller des Trikanons und der Pektis und von all den Instrumenten mit vielen Saiten und Tonarten bei uns unterhalten. [...] Und Flötenmacher und Flötenspieler? [...] Ist nicht dies

109 Platon 2007, 398b–399c, S. 124 f.

110 Vgl. Heidler 2019.

111 Vgl. Gäsche 2008.

das Instrument mit den meisten Tönen, und sind nicht die Instrumente, die für alle Tonarten eingerichtet sind, Nachahmungen der Flöte? [...] So bleiben [...] also die Lyra<sup>112</sup> und die Kithara<sup>113</sup>, [...] sie sind für unsere Stadt verwendbar.<sup>114</sup>

Nachdem Tonarten und Instrumentierung geklärt sind, widmet sich Platon weiteren Komponenten der Musik:

Nun gut, [...] so wollen wir auch das übrige noch reinigen. Nach den Tonarten stellt sich uns wohl die Frage nach den Rhythmen, daß wir nämlich nicht den bunt-wechselnden Rhythmen und den mannigfaltigen Taktarten nachlaufen, sondern nur darauf sehen, welches die Rhythmen eines geordneten und tapferen Lebens sind. Haben wir dies gefunden, so wollen wir den Versfuß und die Melodie nötigen, sich der Rede eines solchen Mannes anzupassen, nicht aber die Rede dem Versfuß und der Melodie.<sup>115</sup>

So wird deutlich, wie die „beste Musik“ klingen sollte: Rhythmisch akzentuiert, wenig variabel in Melodieführung und mit wenigen Tonartwechseln: Eine antike Form der Marschmusik. Erneut steht die Ideenlehre im Zentrum des platonischen Denkens: Es soll eine große, gute Idee geben (hier die Rede eines tapferen Mannes), der sich die musikalische Gestaltung anzupassen hat. Platon setzt voll auf die emotionale Affizierung – man könnte auch sagen: Manipulation – der Staatsbürger\*innen durch Musik und weist auf die daraus resultierende zentrale Rolle der Musik bei der Erziehung hin:

112 Eine Lyra ist ein antikes Saiteninstrument, welches gewöhnlich sieben Saiten besitzt; vgl. „Lyra“, in: Ruf 1991, S. 299f.

113 Ähnlich wie die Lyra ist eine Kithara ein antikes, siebensaitiges Instrument, welches jedoch größer ist und einen Fuß besitzt; vgl. „Kithara“, in: Ruf 1991, S. 241f.

114 Platon 2007, 399c–399e, S. 125ff.

115 Ebd.

Aus diesem Grunde [...] ist doch auch die musische Kunst bei der Erziehung am wichtigsten: weil Rhythmus und Tonarten am tiefsten in das Innere der Seele dringen, sie am stärksten ergreifen, ihr Wohlgestalt bringen und sie wohlgestaltet machen, sofern einer richtig erzogen wird – sonst freilich das Gegenteil. Und weil hinwiederum der, der in der Musik recht erzogen ist, wohl auch das schärfste Auge hat für das Mangelhafte und Unschöne an den Werken der Kunst und der Natur, so wird er das auch mit gerechter Empörung zurückweisen und dafür das Schöne loben, sich daran freuen, es in seine Seele aufnehmen, sich daran bilden und dadurch gut und edel werden. Das Häßliche dagegen wird er mit Recht tadeln und schon in seiner Jugend verabscheuen, noch bevor er in der Lage ist, das mit seinem Verstand zu begreifen; wenn ihm dann aber die Vernunft kommt, so begrüßt er sie freudig, erkennt er doch genau, daß sie mit ihm, dem so Erzogenen, verwandt ist.<sup>116</sup>

Die Musik kann also emotional Vorbildern, was junge Menschen noch nicht mit dem Verstand erkennen können, totalitär ausgedrückt: Sie können schon in der Jugend emotional auf die Treue zum Staat und dessen autoritäre Vorstellungen konditioniert<sup>117</sup> werden, bevor sie im jungen Erwachsenenalter auch die entsprechende ideologische Schulung erhalten.

Während die Musik also, in gereinigter Form, durchaus noch eine Funktion in Platons „bester Stadt“ erfüllen kann, sind die Probleme mit dem Theater komplexer. Im Folgenden werden die wichtigsten Aspekte erläutert:

Analog zur „verweichlichten“ Musik zeigt auch die Dichtung in Epos und Drama Menschen in sehr starken Emotionen. Werden auf diese Art Helden der antiken Mythologie als Menschen mit Stärken, Schwächen und überschießenden Emotionen (beispielsweise der sprichwörtliche ‚Zorn des Achill‘) gezeigt, schwächt dies laut Platon ihre Vorbild-Funktion oder – schlimmer noch – zeigt dem Publikum fal-

116 Ebd.

117 Zum Begriff der Konditionierung vgl. Schneider 2009, S. 101ff.

sche Vorbilder. Was also aus heutiger Sicht für eine moderne, realistische und mitreißende Dramaturgie<sup>118</sup> spricht, ist für Platon ein Grund zur Ablehnung. Über die Darstellung des Helden Achilles bei Homer schreibt er:

[D]em Achilles werden wir nicht zutrauen und auch nicht zugeben, daß er so geldgierig sei, daß er von Agamemnon Geschenke annimmt und andererseits einen Leichnam nur gegen Lösegeld freigeben will, sonst aber nicht. [...] Aus Achtung vor Homer [...] trage ich Bedenken, es als sündhaft zu bezeichnen, wenn man solches von Achilles behauptet. [...] Und auch daß er Hektor um das Grabmahl des Patroklos geschleift und die Kriegsgefangenen am Scheiterhaufen hingeschlachtet habe: das alles möchten wir nicht für wahre Geschichten halten. Und ebenso wenig werden wir es zulassen, daß man unseren Leuten glaubhaft macht, Achilles [...] sei in seinem Inneren so verwirrt gewesen, daß er an zwei einander entgegengesetzten Krankheiten gelitten habe, an knauseriger Habsucht und zugleich an hochmütiger Verachtung gegenüber Göttern und Menschen.<sup>119</sup>

Platon zeigt hier eine deutliche Ablehnung von Fiktion im Allgemeinen, vor allem von Fiktion, welche ihre ‚Helden‘ mit guten und schlechten Eigenschaften, also als psychologisch-realistische Charaktere zeichnet. Protagonisten sollen für Platon ungebrochen und ausschließlich gut sein, keinerlei schlechte Eigenschaften besitzen.

Etwas überraschend schließt Platon an das Argument der falschen Helden-Darstellung das der falschen Götter-Darstellung an. Liest sich die *Politeia* bis zu diesem Zeitpunkt als mindestens agnostisch grundiertes Werk, welches das Schicksal des Staates in die Hände der Menschen legt (dies wird später auch bei Platons Theorie des freien Willens deutlich), so ist die Stadtkonzeption – und offenbar Platons Denken – dennoch religiös motiviert.

118 Vgl. Campbell 1994 und Hammann 2007.

119 Platon 2007, 391c–d, 392a, S. 112f.

Die Darstellung von Göttinnen und Göttern in der antiken Literatur als allzu menschliche Wesen mit Leidenschaften, positiven und negativen Emotionen, einem Hang zu sexuellen Eskapaden und Eifersuchtsdramen sowie die daraus resultierenden Intrigen waren und sind zwar hochinteressanter Lese- und Bühnenstoff, für Platon allerdings reine Blasphemie:

So wie der Gott ist, so muß man ihn auch allezeit darstellen, ob man ihn nun in einem Epos, in lyrischen Gedichten oder in einer Tragödie auftreten läßt. [...] Gott ist aber [...] in Wirklichkeit gut und muß auch so dargestellt werden [...] Nur an wenigem, was die Menschen betrifft, ist er schuld, an vielem dagegen unschuldig; denn des Guten, das wir haben, ist viel weniger als des Schlechten. Die Ursache für das Gute dürfen wir niemand anderem zuschreiben, für das Schlechte aber müssen wir irgendwelche anderen Ursachen suchen, nicht aber den Gott.[...] Wir dürfen es also weder von Homer noch von einem anderen Dichter gelten lassen, [...] daß er den Fehler begeht und von den Göttern unvernünftige Vorstellungen erweckte, indem er sagt: „Auf der Schwelle des Zeus, da stehn zwei Gefäße, / Voll von Gaben, das eine mit guten, das andre mit schlechten; [...] / Den trifft einmal ein gutes Geschick, dann wieder ein böses [...] / Den treibt Hunger und Elend über die göttliche Erde.“ Und auch das ist nicht richtig, daß Zeus für uns „Spender ist des Guten und Schlechten“.<sup>120</sup>

Daraus folgt Platons Aufforderung an die Dichter: „[S]ie dürfen [...] nicht versuchen, unsere jungen Leute glauben zu machen, daß die Götter Unheil hervorbringen [...] Denn wie wir vorhin schon sagten, ist das ebenso sündhaft als unwahr; haben wir doch dargetan, daß von den Göttern unmöglich etwas Schlechtes kommen kann.“<sup>121</sup> Platons Argumentation ist hier jedoch tautologisch: Weil die Götter gut sind, könne von ihnen nichts Schlechtes kommen. Warum dies so sein sollte, wird

120 Ebd., 370b–d, S. 96f.

121 Ebd., 391d, S. 113.

nicht begründet. Es hat den Anschein, dass Platon die Vorbild-Funktion der Götter neu benutzen möchte: Nicht mehr als (schlechtes) Vorbild und Ausrede für die Menschen für Emotionalität und schlechtes Verhalten sollen sie dienen, sondern als hehre Vorbilder des Guten, quasi als personifizierte Ideen des ‚reinen Guten‘.

Hierzu komplementär verhält sich Platons Theorie des freien Willens, welche in der *Politeia* kurz aufscheint: Der Mensch soll für die Probleme des Staates und der Gesellschaft nicht die Götter verantwortlich machen, sondern sie bei sich selbst suchen – und, so die implizite Forderung, daran arbeiten: Indem er Platons Idee der Gerechtigkeit und die „beste Stadt“ verwirklicht.

Dies jedoch kann nur passieren, wenn – und hier kommt wieder Platons Grundidee ins Spiel – „jeder das Seine“ tue. Diesem Prinzip vollständig entgegengesetzt ist das theaterkonstituierende ‚Als-Ob-Spiel‘, das Prinzip der Mimesis (Nachahmung).

Dieses Prinzip findet sich laut Platon im Theaterkontext auf drei Ebenen: Dichtung, Darstellung und Zuschauen.

Auf Ebene der Dichtung zieht Platon diejenigen Gattungen vor, welche Nachahmung vermeiden, in denen der Autor – die heute in der Narratologie geläufige Unterscheidung von Autor\*in und Erzählinstanz fällt bei Platon weg – als er selbst spricht und sich nicht in andere Charaktere hineindenkt. Tragödie und Komödie, in denen ausschließlich Figuren sprechen und der Autor selbst keine Stimme hat, sind also die für Platon schlechtesten Gattungen, am besten kommt der rein erzählende Dithyrambus weg, ein Epos als Mischform gilt als mindestens bedenklich. Platon plädiert für eine einfache Darstellung ohne Mimesis, wie im Folgenden deutlich wird:

Nun ist aber doch beides Darstellung: sowohl die Reden, die [der Dichter] jeweils wiedergibt, als auch das, was zwischen den Reden steht. [...] Wenn er aber eine Rede so wiedergibt, als wäre er ein anderer, dann werden wir doch sagen, daß er seine Vortragsweise jeweils nach Möglichkeit dem angleicht, den er als Sprecher ankündigt? [...] In diesem Falle also [...] wendet er [...] für seine Darstellung das Mittel der Nachahmung an. [...] Wenn sich dagegen der Dichter nirgends selbst verbirgt, so wird seine ganze Dichtung und Darstellung ohne Nachahmung verlaufen.

[...] So verstehe auch, [...] daß sich gerade die entgegengesetzte Art der Darstellung ergibt, wenn man die Schilderungen des Dichters zwischen den Reden herausnimmt und nur die Wechselreden stehen läßt. [...] So ist es bei der Tragödie und der Komödie. [...] Die eine Art der Dichtung [...] beruht ganz auf der Nachahmung; das ist [...] Tragödie und Komödie. Die zweite beruht auf dem Bericht des Dichters selbst; du findest sie wohl am ehesten in den Dithyramben. Die dritte Art, die beides vereinigt, haben wir in der epischen Dichtung.<sup>122</sup>

Nach einigen Beispielen geht es für Platon darum, zu „prüfen, ob wir die Tragödie und die Komödie in unserer Stadt zulassen sollen oder nicht“.<sup>123</sup> Für Platon, den Denker der Einheit und der dem einzelnen Menschen inwohnenden Idee ist die Antwort klar: Nachahmungen schicken sich nicht, Tragödie und Komödie müssen aus der Stadt verbannt werden.

Was für die Dichtung gilt, gilt noch mehr für das Handwerk des Schauspielers und die antike Theaterpraxis, in der nicht nur ein Schauspieler Rollen spielte, die nicht seiner Persönlichkeit und seinem Stand entsprachen, sondern auch noch mehrere Rollen innerhalb eines Stückes darstellte, und in der zu allem Überflus auch die Frauenrollen von Männern gespielt wurden. Platon ist entsetzt und flüchtet sich in beißende Ironie:

Wir können also den Jünglingen [...] nicht erlauben, daß sie als Männer eine Frau darstellen, weder eine junge noch eine ältere, die ihren Mann auszankt oder mit den Göttern streitet oder prahlt, weil sie sich für glücklich hält, oder die in Unglück und Leid und Klagen befangen ist, geschweige denn ein krankes oder liebendes Weib oder eines in den Wehen. [...] Und auch nicht Sklavinnen und Sklaven, wie sie ihre Sklavenarbeit tun. [...] Und offenbar auch keine schlechten Männer, keine Feiglinge und keine solchen, die [...] sich beschimpfen und persiflieren und

122 Ebd., 393c–394d, S.116–118.

123 Ebd., 395a, S.118.

schmähen, ob im Trunke oder nüchtern [...] Ich glaube, man darf sie auch nicht daran gewöhnen, in Worten oder in Taten Wahnsinnige nachzubilden. Man muß sie zwar kennen, die Wahnsinnigen und die Schlechten, Männer und Frauen; doch darf man weder handeln wie sie noch sie nachahmen.<sup>124</sup>

Ein Schauspieler, so die platonische Befürchtung, würde sich zwangsläufig selbst verlieren, oder – schlimmer noch – zu den schlechten Menschen werden, die er darstellt, was Platons Ideenlehre fundamental zuwiderläuft.

Ein dritter Aspekt betrachtet das Theater auf einer Meta-Ebene als zutiefst demokratisches Medium. Gabriele Werner hat die besondere „Affinität“ des Theaters „zum Wesen der Demokratie“ herausgearbeitet:

und zwar sowohl hinsichtlich ihrer historischen Herausbildung als auch hinsichtlich des Charakters der Kommunikation, auf dem sie insistiert. Publikum ist eine Komponente des Theaterkunstwerkes; das Publikum nimmt Einfluss auf die Kunstproduktion. Platon vergleicht denn auch ganz richtig die Öffentlichkeit im Theater mit der in demokratischen Gremien. Der verderbliche Einfluss, den das Theater auf die Gesellschaft ausübt, besteht nun [...] darin, daß die breite Masse hier zum Urteil ermutigt wird und erkennt, wie maßgeblich ihre Reaktion ist. Die Menge bildet sich ein, von der Kunst etwas zu verstehen, und überträgt diesen Anspruch auch auf das politische Leben. Die Theatrokratie ist somit die Vorstufe der Demokratie in ihrer [für Platon] übelsten Spielart.<sup>125</sup>

Platon beschreibt in den *Nomoi* den Übergang von einer Zeit, in der Theater noch von Experten beurteilt wurde zum aktuellen Zustand eines für Platon schrecklichen ‚anything goes‘:

124 Ebd., 395d–e, S.119f.

125 Werner 1991, S.263.

[Es verbreitete sich] aus Unverstand die Lüge, dass die Musik keinerlei Richtigkeit kenne, sondern am richtigsten nach der Lust dessen, der sich daran freue, beurteilt werde, mag dies nun ein besserer oder ein schlechterer Mann sein. Indem sie [die Dichter] nun solche Werke schufen und entsprechende Ansichten dazu äußerten, flößten sie der Masse eine Gesetzesverachtung bezüglich der Musik und eine Dreistigkeit ein, als ob sie darüber zu urteilen befähigt sei. Infolgedessen wurden aus stummen Theatern lärmende, als ob sie verstünden, was in der Musenkunst schön sei und was nicht, und statt einer Aristokratie entstand [...] eine schlimme ‚Theatrokratie‘. [...] Denn sogar bei einer Demokratie, sofern sie sich auf die Musik und auf freie Männer beschränkt hätte, wäre das Ergebnis nicht besonders schlimm gewesen. So aber nahm bei uns von der Musik aus die allgemeine Einbildung allumfassender Weisheit und die Gesetzesverachtung ihren Anfang [...] Sie wurden nämlich furchtlos, da sie ja Kenner seien; die Furchtlosigkeit aber erzeugte in ihnen Unverschämtheit; denn die Meinung des Besseren aus Frechheit nicht zu fürchten, eben darin besteht in der Regel die arge Unverschämtheit, als Folge [...] einer allzu dreist gewordenen Frechheit.<sup>126</sup>

Das Theater bildet also für Platon die Vorlage für das Verhalten in der Demokratie: Die Bürger lernten hier, ihre eigene Meinung zu bilden und diese kundzutun. In der Folge hielten sie sich selbst für kompetent in Kunstfragen und lehnten kompetente Fachmeinungen ab. Dies führte wiederum dazu, dass sie dieses Prinzip auf den Staat übertrugen und auch hier keine Expertenmeinungen mehr gelten ließen, was für Platon in der ‚Katastrophe‘ Demokratie endete, in der kein Mensch mehr den ihm zugewiesenen Platz bekleidet, sondern sich alle für alles kompetent fühlen.

126 Platon 2019, 700d–e, S.136f. Analog zur *Politeia* wird auch bei den *Nomoi* sowohl die klassische philologische Zählung als auch die benutzte Ausgabe angegeben.

Was Platon hier als Katastrophe schildert, wird heute als Qualität des Theaters begriffen: Theater ist ein demokratischer Ort, ein ‚offener Raum‘, in dem unterschiedliche Konzepte diskutiert und im „konsequenzverminderten Probehandeln“<sup>127</sup> ausprobiert werden können, ein Raum, der Alternativen zur Lebenswirklichkeit aufzeigen und neue Denkansätze ausprobieren kann. Für einen totalitären Staat also: Eine Katastrophe. Insofern ist es nur konsequent, dass Platon dramatische Dichtung, Schauspielerei und Theater aus seiner „besten Stadt“ verbannen muss. Zu groß wäre die Gefahr, dass die Menschen hier über Alternativen nachdächten – insofern eliminiert Platon, der mit Metall-Mythos und Höhlengleichnis ja selbst dichtet, hier auch unliebsame Konkurrenz.<sup>128</sup> Platons Fazit ist zynisch: Dramatik und Theater wird in der „besten Stadt“ nicht mehr gebraucht, denn schließlich würde diese selbst zum „schönsten Schauspiel“.<sup>129</sup>

## *Zwischenfazit*

Es wurde deutlich, dass Platons Staatskonzeption (A) totalitäre Züge trägt und (B) große Probleme mit der als demokratisch gebrandmarkten Einrichtung Theater hat. Totalitarismus und Theater scheinen also nicht vereinbar zu sein. Blickt man jedoch in die Historie, erscheint ein gegenteiliges Bild: Viele totalitäre Systeme, ein gut erforschtes Beispiel ist etwa der Nationalsozialismus, förderten die Theater in ihren Staatsgebieten finanziell und ideologisch extrem.<sup>130</sup> Vor allem Musiktheater war ein hochsubventioniertes und politisch instrumentiertes Genre.

Um diesen scheinbaren Widerspruch zu erklären, sind zwei Aspekte zu betrachten: Einerseits geht Platon in der *Politeia* von einem relativ kleinen Staatsgebiet mit wenigen Tausend Bürger\*innen aus, im Ge-

127 Kotte 2005, S.21–45.

128 Dies erinnert an das Vorgehen der Nationalsozialisten, welche eine Darstellung des ‚Führers‘ und der NS-‚Revolution‘ auf der Bühne verboten – zu groß wäre die Gefahr gewesen, dass dadurch die Inszenierung des politischen Lebens als ebensolche kenntlich geworden wäre. Vgl. Frank 2015, S. 190.

129 Platon 2007, 402d, S.131.

130 Vgl. beispielsweise Bier/Mungen/Reichard/Reupke 2020; sowie Schläder 2017.

gensatz zum gängigen deutschen Titel ‚Der Staat‘ wäre also ‚Der Stadtstaat‘ die korrektere Übersetzung. In diesem kleinen totalitären Staat kann Platon auf intellektuelle Überzeugung durch ‚edle Lügen‘ setzen, um die Menschen hinter dem System zu vereinen, emotionale Überwältigung – wie sie beispielsweise im Musiktheater typisch ist<sup>131</sup> – ist weitgehend verzichtbar. Andererseits sind die totalitären Staaten der realen Weltgeschichte keine direkten Abbilder von Platons Staats-Idee. Obwohl die hier im Zentrum stehende DDR, wie oben gezeigt wurde, im politischen System einige platonische Züge aufwies, berief sie sich doch vor allem auf den Marxismus als Staatsphilosophie und, damit ideologisch leicht vereinbar, auf eine Tradition des Theaters der Erziehung, welches dem Publikum eine Reflexion der eigenen gesellschaftlichen, politischen und individuell-psychologischen Disposition ermöglicht. Blickt man unter einem objektiveren Blickwinkel auf das von Platon verabscheute antike Theater, wird deutlich, dass genau diese Reflexion, unter anderem durch eine auf die Dionysien folgende Volksversammlung<sup>132</sup> und die Einbeziehung von Theaterdichtern in die Politik<sup>133</sup> eine wichtige Komponente war. Theater sollte dazu dienen, die Stadtgesellschaft der Polis und deren Politik nach außen zu diskutieren und zu verbessern: Tragödien wie Aischylos *Die Perser*<sup>134</sup> und Komödien wie Aristophanes *Die Vögel*<sup>135</sup> sind dafür prominente Beispiele.

Auch die DDR wollte das Theater in diesem Sinne für ihre Zwecke nutzen. Im Gegensatz zum Nationalsozialismus, in dem Theater explizit als ‚unpolitisch‘ gelabelt wurde und ideologische Propaganda versteckt wurde – es ging gerade darum, die NS-Machthaber als kunstliebende Bürger (und eben nicht als Politiker) zu inszenieren – sollte auf den (Musik-)Theaterbühnen der DDR explizit ein „sozialistisches Musiktheater“ entstehen. Was darunter zu verstehen war, blieb vorerst unklar und sollte sich, so der sozialistische Gedanke, im gemeinsamen Diskurs entfalten. Problematisch an diesem Diskurs war jedoch, dass (A) das Endziel Kommunismus stets klar definiert war, abweichende Positio-

131 Vgl. Fußnote 107.

132 Latacz 2003, S. 45.

133 Ebd., S. 161f.

134 Ebd., S. 135ff.; sowie Aischylos 2001.

135 Aristophanes 2013.

nen (z.B. Theater als Ausdruck des Leidens einer individuellen Psyche) von vornherein ausgeschlossen waren und (B) sich die kulturpolitischen Vorgaben durch den ‚großen Bruder‘ Sowjetunion ständig änderten. Zugespitzt ausgedrückt: Man wünschte sich eine lebhaftere Diskussion, das Ergebnis war jedoch von vornherein vorgegeben. In dieser Formulierung spiegelt sich das von Popper herausgearbeitete Problem des Konflikts zwischen Historizismus (=das Endziel aller Geschichte ist determiniert) und sozialtechnischer Einstellung (= der Versuch, mit kleinen Maßnahmen konkrete Verbesserungen für die Menschen in der Gegenwart zu erzielen). Stellt man die ideologischen Voraussetzungen von Faschismus und Sozialismus gegenüber, wird deutlich, worin der für die Musiktheaterpolitik entscheidende Unterschied liegt:

<b>Faschismus</b>	<b>Sozialismus</b>
„Jeder an seinem Platz“	„Jeder an seinem Platz“
Mensch soll Befehlen gehorchen (aus Glauben an Führer)	Mensch soll Befehlen gehorchen (aus Verständnis und Einsicht)
Mensch als unveränderlich	Mensch als veränderlich
Führerprinzip	Gleichheitsprinzip

Tabelle 2: Vergleich Faschismus / Sozialismus, eigene Darstellung<sup>136</sup>

Gemeinsam haben die beiden Ideologien das platonische Konzept des ‚Jeder an seinem Platz‘. Die Unterschiede liegen jedoch im Menschenbild: Während der Faschismus den Menschen als unveränderlich denkt und daraus ableitet, dass ‚große Männer‘ den Massen den Weg weisen müssen, ist die sozialistische Ideologie überzeugt, dass prinzipiell jeder Mensch die Überlegenheit des Sozialismus und die Vorteile sowohl für die Masse als auch für die\*den Einzelne\*n durch Einsicht und Erziehung erkennen könne. Daraus leitet sich auch das Gleichheitsprinzip ab: Während der Faschismus ein Führer- und Exzellenzprinzip in allen Lebensbereichen, also auch im Kunstsektor, installiert<sup>137</sup> möchte der Sozialismus prinzipiell jeder\*m Staatsbürger\*in die Möglichkeit

136 Zur Abgrenzung totalitärer Systeme, vor allem zwischen Faschismus und totalitären sozialistischen Systemen, vgl. Albright 2018, S. 41–56; sowie Ottmann 2010, S. 327–350.

137 Ein prominentes Beispiel im nationalsozialistischen System ist die Position Clemens Krauss’ als gedachter ‚Musikalischer Führer‘ in München und Berlin, vgl. Cromme 2017.

zur Kunstproduktion<sup>138</sup> und der damit verbundenen Selbsterfahrung und Reflexion geben. Und auch für das Musiktheater-Publikum ergeben sich Unterschiede: Während im Nationalsozialismus sogenannten „werktreuen“<sup>139</sup>, also interpretationsfreien Klassiker-Aufführungen zugejubelt werden sollte – die Nationalsozialisten gaben sich nach dem gescheiterten Versuch mit dem NS-Thingspiel<sup>140</sup> keinerlei Mühe, eine neue Bühnenästhetik zu entwerfen – wurde in der DDR ein weitreichender, teilweise extrem scharfer Diskurs über die Frage nach „sozialistischem Musiktheater“ geführt.

In der Terminologie Poppers ausgedrückt: Sowohl der Faschismus als auch der Sozialismus basieren auf dem Prinzip des Historizismus. Dieser führt auf Ebene der Ästhetik zu einer Form der naturnahen beziehungsweise realistischen Darstellung (Prinzip der ‚Werktreue‘ im NS beziehungsweise des ‚Sozialistischen Realismus‘ im Sozialismus). Während sich der Faschismus auf dieses Prinzip beschränkt, enthält der Sozialismus zusätzlich Elemente der Sozialtechnischen Einstellung, welche sich auf der Ebene der Ästhetik im ‚Epischen Theater‘ spiegeln. Aus dem Zusammenprall dieser beiden entgegengesetzten Ästhetiken und der Frage, welche davon einer sozialistischen Gesellschaft angemessen sei (oder ob gar eine Kombination beziehungsweise Synthese aus beiden Prinzipien angestrebt werden sollte) entstand dann der Diskurs um das ‚richtige‘ sozialistische Musiktheater, welcher mehrere Ebenen umfasste: Die Ebene des Stückes, also von Libretto und Partitur, die Ebene der Inszenierung und die Ebene der kulturpolitischen Voraussetzungen und Konsequenzen. Auf allen drei Ebenen wurde der Diskurs geführt – und die relative Offenheit, mit der er geführt werden konnte, ermöglichte neue Werke, Inszenierungsästhetiken und (politische) Gedanken. Noch einmal zugespitzt formuliert: Dadurch, dass die DDR aus sozialistischer Überzeugung nicht totalitär und unterdrückend ‚genug‘ war (zumindest in platonischen Kriterien) passierte ihr das, was Platon in den *Nomoi* befürchtete: Die Theater wurden zu Orten des (alternativen) Denkens, der Interpretations- und Gedankenfreiheit und schließ-

138 Vgl. Barck 2007, S. 141–161.

139 Vgl. Balme 2008b, S. 45–48; und Frank 2018, S. 152–156.

140 Vgl. Annuß 2019, S. 221–280.

lich zu Orten der friedlichen Revolution,<sup>141</sup> welche das Ende der DDR einleitete.

Wie sich der systemimmanente Widerspruch zwischen Historizismus und Sozialtechnischer Einstellung konkret manifestierte, wird in den folgenden Fallstudien aus den Bereichen Komposition, Inszenierungsästhetik und übergreifendem Diskurs herausgearbeitet.

141 Vgl. Rüter 1991.

## Zweiter Hauptteil: Uraufführungen in der DDR



In der DDR wurden zwischen Staatsgründung (1949) und -ende (1990) mindestens 140 abendfüllende Opern zur Uraufführung gebracht.<sup>142</sup> Nicht hinzugezählt sind Kinder- und Jugendoper, Einakter (welche meist in Kombination mit einem anderen Werk zur Aufführung gebracht wurden) sowie Zweit- und medial transformierte Fassungen von Stücken. Es wurden also im Durchschnitt – in einem relativ kleinen Staatsgebiet – zwischen drei und vier ‚große‘ Uraufführungen pro Spielzeit realisiert. Eine groß angelegte wissenschaftliche Vergleichsanalyse dieses Korpus an neuen Werken ist vorerst ein Desiderat; ein kurzer Abriss über eine mögliche systematische Einteilung der Uraufführungen soll hier dennoch gegeben werden. Vereinfacht lassen sich vier große Gruppen ausmachen, in welche die Komponisten (es handelt sich ausschließlich um Männer) eingeteilt werden können.

Die erste Gruppe besteht aus denjenigen, welche als junge Männer noch in der Zeit der Weimarer Republik musikalisch und theatral geprägt wurden und nun an diese Epoche anknüpfen konnten und wollten – diese Vertreter der Weimarer Avantgarde wurden in der DDR oft mit dem Formalismus-Vorwurf konfrontiert.<sup>143</sup> Zu ihren prominentesten Vertretern zählen neben Paul Dessau (*Das Verhör des Lukullus, Puntilla, Lanzelot, Leonce und Lena, Einstein*)<sup>144</sup> auch Rudolf Wagner-Régeny (*Persische Episode, Prometheus, Das Bergwerk zu Falun*<sup>145</sup>) und Kurt Schwaen (*Fetzers Flucht, Der Fischer von Bagdad, Das Spiel vom Doktor Faust, Craqueville*).

Dem gegenüber stehen die linientreu zur DDR und ihren ästhetischen Vorgaben stehenden „Komponisten, [...] die sich aus Pragma-

142 Die Zahl basiert auf der von Neef/Neef 1992 veröffentlichten Statistik sowie Ergänzungen aus Kröplin 2020 und Stöck 2013. Eine tabellarische Übersicht findet sich in Tabelle 3 im Anhang dieser Arbeit.

143 Vgl. hierzu die in dieser Arbeit behandelten Vorwürfe gegen die Opern *Das Verhör des Lukullus* von Paul Dessau (S. 26f. und *Fetzers Flucht* von Kurt Schwaen (S. 71–112.)

144 Vgl. explizit zum Werk Paul Dessaus und der Inszenierungsästhetik seiner Ehefrau und oftmaligen Uraufführungsregisseurin Ruth Berghaus: Noeske/Tischer 2018.

145 Die Uraufführung von *Das Bergwerk zu Falun* nach dem Drama von Hugo von Hofmannsthal fand 1961 bei den Salzburger Festspielen statt und fehlt daher in der Statistik der DDR-Uraufführungen, da sie nicht auf deren Staatsgebiet stattfand.

tismus oder Opportunismus den Dogmen von Partei und Regierung verpflichtet fühlten und sich an den gewünschten ‚verordneten Gedächtnishandlungen‘ beteiligten<sup>146</sup>. Diese wurden auch vorrangig für repräsentative Uraufführungen in der Berliner Staatsoper unter den Linden ausgewählt. Ihre prominentesten Vertreter sind Robert Hanell (*Die Spieldose, Dorian Gray, Esther, Griechische Hochzeit, Babettes grüner Schmetterling*), Jean Kurt Forest (*Der arme Konrad, Tai Yang erwacht, Wie Tiere des Waldes, Die Passion des Johannes Hörder, Die Blumen von Hiroshima, Die Hamlet-Saga, Tage ohne Krieg*), Günter Kochen (*Karin Lenz*) und Ernst Hermann Meyer (*Reiter der Nacht*). Deren am klassischen Stil orientierte Opern mit sogenannten ‚nationalen Sujets‘ brachten nach zeitgenössischem Urteil „für die Gattung nichts Neues und waren bereits veraltet, wenn sie zur Uraufführung kamen.“<sup>147</sup>

Seit den 70er Jahren bildete sich eine Gegenbewegung zu diesen „Staatskomponisten“ heraus. Im kleinen Format, mit flexiblen Besetzungen und wenigen Sänger\*innen entwickelte eine Gruppe von Komponisten die sogenannte „Szenische Kammermusik“.<sup>148</sup> Indem bewusst auf die Gattungsbezeichnung „Oper“ verzichtet wurde, konnte das Genre – unter neuem Label und der Einbeziehung von performativen und postdramatischen Elementen – neu gedacht und reformiert werden. Zu den Vertretern zählen Fritz Geißler (*Das Chagrinleder, Solo für Lehrer Sperling, Kater Murr*), Friedrich Goldmann (*Herakles 5, R. Hot bzw. Die Hitze*), Friedrich Schenker (*Missa Nigra, Büchner, Bettina, Die Gebeine Dantons*) und Paul-Heinz-Dittrich (*Die Verwandlung, Die Blinden, Spiel, Poesien*).

Zwischen beiden Extremen bewegte sich eine Gruppe von Komponisten, welche sich in gemäßigter Weise sowohl an Mitteln der musikalischen Moderne als auch an den offiziellen Vorbildern der sowjetischen Opernproduktion bedienten, die Grenzen des in der DDR zum jeweiligen Uraufführungszeitraum Möglichen aber stets zu wahren wussten. Die Sujets waren meist individuell-humanistische Erzählungen, oft auch Bearbeitungen von literarischen Klassikern oder politisch eindeutige Sujets wie Udo Zimmermanns *Die weiße Rose*. Neben ihm lassen sich auch Gerhard Rosenfeld (*Der Mantel, Das Spiel von Liebe und Zu-*

146 Neef/Neef 1992, S. 36.

147 Ebd.

148 Vgl. Stöck 2013.

fall), Siegfried Matthus (*Omphale, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Judith*) und Rainer Kunad (*Old Fritz, Vincent, Amphitryon, Der Meister und Margerita*) in diese Gruppe der ‚gemäßigt Modernen‘ einordnen.

Die drei in der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutierten Beispiele entstammen den drei ersten Gruppen: Kurt Schwaens Funkoper *Fetzers Flucht* (Ursendung 1959) hat starke Anklänge an die Avantgarde der Weimarer Republik, insbesondere an Weill/Brechts *Dreigroschenoper*; Jean Kurt Forests *Der arme Konrad* (UA ebenfalls 1959) vertritt das Genre der als linientreue Staatskomposition zu bezeichnenden „neuen Nationaloper“; Friedrich Schenkers performative *Missa Nigra* (UA 1979) die „Szenische Kammermusik“. Daneben sprechen weitere Argumente für die Auswahl dieser Beispiele: Alle drei widmen sich selbst einem identitätspolitischen Diskurs, wurden aber zweitens auch Gegenstand eines Meta-Diskurses auf mehreren Ebenen, eignen sich damit also für die hier angestrebte Diskursanalyse. Ein pragmatischer Grund für die Auswahl ist außerdem, dass sich die Analyse der hier behandelten Werke auf ausführlich vorhandenes Quellenmaterial stützen kann, was nicht für alle in der DDR zur Uraufführung gekommenen Opern gilt.

Die folgenden drei Teilkapitel stellen jeweils zuerst die Werke vor. Auf eine kurze Inhaltsangabe folgt jeweils eine Analyse des (musik-)dramaturgischen Aufbaus sowie eine Diskursanalyse der folgenden Parameter:

*Ideologische Konfliktkonzeption:* Welcher (ideologische) Konflikt steht im Zentrum der Handlung, wie wird dieser dargestellt und welche Narrative, Voreinstellungen und ideologischen Überzeugungen werden hierbei sichtbar? Wer wird als Antagonist beziehungsweise Feind dargestellt? Wie eindeutig sind diese Narrative und wie lässt sich das Werk in der zeitgeschichtlichen politischen Lage verorten?

*Identitätspolitische Konzeption:* Welches Bild des/der Held\*innen wird gezeichnet? Laden diese die Zuschauenden zur Identifikation ein? Und wird darüber hinaus (durch interne oder externe Kodierungen) ein Bild der DDR gezeichnet? Worauf werden hier die Schwerpunkte gelegt, wie wird die DDR in Szene gesetzt, welche Narrative werden bedient? Hiermit zusammenhängend: Wer sind der/die Antagonisten

beziehungsweise Gegner<sup>149</sup> im Werk? Wie werden diese dramaturgisch aufgebaut und welche politisch-ideologischen Einstellungen werden hierbei sichtbar?

*Musikalische Gestaltung von Protagonist\*innen und Gegnern:* Welche musikalischen Gestaltungsmittel werden jeweils für die Darstellung und Charakterisierung der Held\*innen beziehungsweise der Gegner angewendet? Wie sind diese musikalischen Mittel in einen größeren, ideologischen Diskurs um Musik, etwa um Volksnähe, Atonalität oder Formalismus einzuordnen?

*Subversive Ideologiekritik?:* Dieser Parameter fragt danach, ob den Werken subversives Potential eingeschrieben ist, ob es also Szenen, Charaktere oder musikalische Aspekte gibt, welche der vordergründig erzählten, ideologisch eingefärbten Narration und Gestaltung zuwiderlaufen, diese gar konterkarieren oder Kritik an der DDR und dem dortigen politischen System üben.

*Inszenierung der Uraufführung:* Bei allen drei behandelten Werken ist ein analytischer Blick auf die Inszenierung der Uraufführung wichtig. Die Inszenierung ist bei der Funkoper *Fetzers Flucht* genrebedingt konstituierender Werkbestandteil, sowohl in der Radio- als auch in der Fernsehvariante. Auch *Missa Nigra* sieht performative Handlungsanweisungen bereits in der – teilweise gezeichneten – Partitur vor und macht so die Inszenierung zum Bestandteil des Stücks. Lediglich *Der arme Konrad* ist ein ‚Werk‘ im herkömmlichen Sinne, das unterschiedlichen Regiezugriffen prinzipiell offenstünde. Jedoch gibt auch hier eine Inszenierungsanalyse der Uraufführungs-Ästhetik weiterführende Hinweise auf ideologische Interpretation.

*Meta-Diskurse:* Im Anschluss an die Analyse des im Werk geführten Diskurses wird den Stücken jeweils eine ausführlich behandelte Quelle des Meta-Diskurses gegenübergestellt. Hierbei kommen sehr unterschiedliche Quellentypen zur Diskussion, was einmal mehr den breiten politischen Diskurs über Oper und Musiktheater in der DDR belegt. Bei *Fetzers Flucht* wird eine Auswahl an Presseberichten und Leser\*innenbriefen analysiert, welche den Umschwung im kulturpolitischen Diskurs anschaulich machen; bei *Der arme Konrad* liegt eine In-

149 Beim Wort „Gegner“ wird bewusst auf genderneutrale Sprache verzichtet, da in den behandelten Werken explizit keine Frauenfiguren als Gegnerinnen auftauchen.

terpretations- und Unterrichtshilfe für Musiklehrer\*innen vor, welche das Werk quasi von oberster staatlicher Stelle legitimiert und für den Einsatz im ideologisch geprägten Unterricht empfiehlt. Für *Missa Nigra*, das wohl unzugänglichste der ausgewählten Werke, liegt sogar eine wissenschaftliche Analyse, erschienen in der Reihe *Schriften zum Musiktheater*, herausgegeben vom staatlich gelenkten Verband der Kultur- und Theaterschaffenden der DDR, vor. Hierbei wird besonders hervorzuheben sein, wie 1979 versucht wurde, die möglicherweise für das System kritischen Aspekte des Werkes in einer marxistisch-sozialistischen Argumentation zu erklären und ihnen damit die Schärfe zu nehmen.



## Kapitel 2: Kurt Schwaen, *Fetzers Flucht* (Ursendung 1959 [Radio]<sup>150</sup>; 1962 [Fernsehen]<sup>151</sup>)

### *Handlung, Besetzung und Form*

*Fetzers Flucht* erzählt parabelartig die Geschichte des 18-jährigen Harry Fetzter, der – eltern- und perspektivlos – die DDR illegal verlassen möchte. Auf der Flucht in den Westen verursacht er den Tod eines Zugwächters, der ihn überzeugen wollte, seine Flucht abzubrechen. In einem Flüchtlingslager im Westen wird er von einem BND-Agenten besucht, welcher seine Geschichte als ‚Mord für die Freiheit‘ propagandistisch ausschaltet. Als ihn Gesa, die Witwe des Wächters, im Lager besucht, ihn mit seiner Schuld konfrontiert und nach seinen Gründen für den sogenannten Mord fragt, kehrt Fetzter zurück in die DDR und stellt sich seinen Taten und inneren Dämonen.

Die Funkoper ist in ihrer Urfassung für das Radio geschrieben und komponiert. Es gibt vier Gesangsrollen (Fetzter, Wächter, Gesa, Agent) sowie zwei Erzähler (Sprech- und Singstimme, in der Partitur „Sprecher“ und „Sänger“ genannt) sowie einen kommentierenden Chor, was einerseits der Hörspieltradition geschuldet ist, welche akustisch zusammenfasst, was ein\*e Theater- oder Filmzuschauer\*in sehen würde, andererseits aber sehr markant auf Brechts Konzept des Epischen Thea-

150 Rügner 1959. Besetzung der Radio-Ursendung: Gerhardt Eisenmann (Fetzter), Kurt Seibt (Wächter), Nationalpreisträgerin Irmgard Arnold (Gesa, seine Frau), Fritz Steffens (Agent), Günther Grabbert (Sprecher), Peter Schreier (Sänger), Rundfunkkammerorchester Leipzig, Mitglieder des Rundfunkchores Leipzig, Musikalische Leitung: Heinz Rügner. Im Folgenden werden die Bezeichnungen „Sprecher“ und „Sänger“ für die entsprechenden Rollen verwendet, bedeuten also nicht die Berufsbezeichnung der Ausführenden. Auffällig ist der Zusatz „Nationalpreisträgerin“ vor dem Namen Irmgard Arnold. Offenbar versuchte die DDR hier, ein Äquivalent zu der älteren Ehrenbezeichnung ‚Kammersänger\*in‘ zu schaffen, welches dann quasi als Namenszusatz mit aufgeführt wurde.

151 Stahnke/Kunert/Schwaen 1962. Besetzung der TV-Fassung: Ekkehard Schall (Fetzter), Christine Gloger (Gesa), Fred Düren (Wächter), Rudolf Ulrich (Agent), Gerry Wolff (Moritaten-Sänger).

ters verweist, in welchem Erzähler oder Moritatensänger die Handlung kommentieren und das Publikum damit implizit zum Nachdenken über die gezeigte Handlung anregen.<sup>152</sup>

Die Orchesterbesetzung<sup>153</sup> vereint das klassische Orchesterinstrumentarium mit typischen Jazz-Instrumenten wie Saxophon, Klavier und Gitarre, bezieht aber auch ein Cembalo mit ein. Schon allein die Besetzung scheint damit auf eine vielschichtige, abwechslungsreiche musikalische Gestaltung hinzuweisen. Insgesamt erinnert die Komposition stilistisch sehr an die Musik Kurt Weills zur *Dreigroschenoper*,<sup>154</sup> da beide Werke eine enorme stilistische Vielfalt aufweisen und viele musikalische Genres und Traditionen – hier unter anderem Choral, Oratorium, Opernarie, Moritat, Melodram, Jazz – aufgreifen, benutzen und teilweise parodieren. Auffällig ist, dass die *Dreigroschenoper* als Ganzes eine Parodie des Genres Oper darstellt, während *Fetzers Flucht* am traditionellen Stil orientierte Arien völlig unironisch einsetzt, um Sympathie für und emotionale Verbundenheit mit den Protagonist\*innen zu erzeugen, wie in der Analyse deutlich werden wird. Auch die neue Gattungsbezeichnung „Funkoper“ war mutmaßlich nicht ironisch gemeint. Vielmehr ging es offenbar darum, das elitäre Genre Oper – vermittelt über das Massenmedium Funk – der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen.

### *Analyse der musikalisch-dramaturgischen Struktur (Funkoper, Radiofassung)*

Die Oper ist formal in drei Teile gegliedert, die jeweils in 14 bis 23 Nummern aufgeteilt sind. Die folgende Analyse folgt dem Autograph der Partitur von Kurt Schwaen,<sup>155</sup> welcher in Details von der Fassung der

152 Vgl. Brecht 1961, S. 57.

153 Orchesterbesetzung *Fetzers Flucht*: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, Alt-, Bariton- und Bass-Saxophon, 2 Fagotte, 3 Trompeten, Horn, 3 Posaunen, Schlagwerk (kleine Trommel, große Trommel, Becken, Xylophon, Vibraphon, Pauken), Streicher, Gitarre, Klavier, Cembalo; Schwaen/Kuhnert 1959.

154 Weill/Brecht 1928.

155 Schwaen/Kuhnert 1959.

Ursendung abweicht.<sup>156</sup> Eine vollständige Übersicht über die musikdramaturgische Gliederung findet sich im Anhang.<sup>157</sup>

Der erste Teil beginnt mit einem Vorspiel, welches atonale Fanfarenstöße von Trompeten, kleiner Flöte und Oboe mit hektischen, kurz gehaltenen Sololäufen des Klaviers abwechselt und somit von Anfang an ein bedrohliches Klima erzeugt. Die Fanfare, wiederholt in der dunkleren Instrumentierung mit Hörnern und Fagotten, lässt gleichzeitig Assoziationen an die Ankündigung von mittelalterlichen Herolden oder auch Jahrmarktsmoritatensängern aufkommen. Die folgende Handlung wird damit kurz und prägnant schon durch das rein musikalische Vorspiel als einerseits gefährlich, andererseits aber auch – durch die Moritatenassoziation – als exemplarisches Geschehen gekennzeichnet. Durch die ‚schrägen‘ Fanfarenstöße können zusätzlich auch Hörer\*innen, welche das Radio nur nebenbei laufen ließen, auf die folgende Funkoper aufmerksam gemacht werden.

Es folgt ein agitatorisches Lied des Sängers,<sup>158</sup> in welchem die politische Ausgangslage klar gemacht wird, und das musikalisch an die Tradition des sozialistischen Arbeiterliedes<sup>159</sup> denken lässt:

Wo Deutschland war, liegen zwei Länder  
Zwei Länder liegen dort  
Und es trennt sie mehr als eine Grenze  
Wo Deutschland war, liegen zwei Länder  
die gleiche Sprache sprechen sie  
aber können sich nicht verstehen,  
weil sie eine and're Sprache sprechen.  
Denn sie sind zwei Länder  
und liegen, wo Deutschland war.

Inhaltlich entspricht dieser Text exakt der SED-Parteilinie, welche zu diesem Zeitpunkt, trotz des offiziellen Festhaltens an der Forderung nach einem vereinigten Deutschland, schon nicht mehr von der Ver-

156 Vgl. S.103.

157 Vgl. Tabelle 4 im Anhang.

158 Schwaen/Kuhnert 1959, S.4–12.

159 Vgl. Lammel 1980, S.5–9.

wirklichung dieses Ziels ausging und BRD und DDR wortwörtlich als zwei Länder begriff. Somit wird die folgende Handlung mehr als eindeutig in der Gegenwart von 1959 verortet. Die Textzeilen werden teils öfter wiederholt, was den agitatorischen Charakter, der durch skandierenden Sprechgesang und die punktierte Begleitung entsteht, verstärkt. Die Führung der Melodielinie ist an gesprochene Sprache angelehnt, setzt jedoch oft unerwartete und dadurch betonende Akzente (z.B. auf „mehr“, „gleiche“, „nicht“), welche ein gewisses Unbehagen bei den Zuhörenden erzeugen. Auch die musikalische Begleitung mit Bläsern, Klavier und Pauken, aber ohne Streicher, verstärkt den liedhaften, wenig opernhaften Gestus<sup>160</sup> der Nummer. Die Bläser zitieren im Hintergrund immer wieder variierend die Fanfaren des Vorspiels.

Nach diesem Lied setzen erstmals die Streicher mit hektischen Figuren ein, was ein Verschnaufen oder Nachdenken über die Informationen des Liedes erschwert. Stattdessen wird quasi von der ideologischen auf die konkrete Ebene übergeblendet und der kommentierende Chor eingeführt.<sup>161</sup> Zu einer Begleitung aus Streichern und Klavier, punktuell ergänzt durch die Fagotte, schildert der Chor unisono die Szenerie:

Tags und Nachts fahren Eisenbahnen über eine Grenze,  
Wagen rollt nach Wagen.  
Eisenbahnen fahren über eine Grenze,  
aber die ist mehr als ein Streifen Land.  
Tags und Nachts über diesen Streifen Land rollen Züge.

Hier wird noch einmal ideologisch betont, dass die Grenze eben „mehr als ein Streifen Land“<sup>162</sup> sei, mithin ideologische Bedeutung als Grenze zwischen zwei als völlig unterschiedlich verstandenen Gesellschaftssystemen habe. Gleichzeitig wird dramaturgisch der fahrende Zug als Ort des folgenden dramatischen Geschehens etabliert.

Im Folgenden wechselt der musikalische Stil jedoch zu einer klassisch-opernhaften Streicherbegleitung, welche auch an Filmmusiken

160 Lutz 1993, S.101–117; und Brecht 1961, S. 44.

161 Schwaen/Kuhnert 1959, S.13–18.

162 Ebd., S.16.

der 50er Jahre erinnert.<sup>163</sup> Die Handlung blendet über zu Gesa, welche vom Sprecher hörspielartig eingeführt wird und sich in ihrer Arie<sup>164</sup> selbst vorstellt:

SPRECHER: Keine Uhr schlägt. In einer Küche unter der Lampe sitzt in der Stille der Nacht eine Frau.

GESA: Ich bin Gesa und mein Mann fährt als Wächter durch die Nacht. Manchmal denke ich daran, was er jetzt, was er jetzt wohl grade macht. Unter Sternen rollt der Weg und sie zeigen ihm die Zeit Bald nach seinem Dienstbeginn ist bei ihm nur die Dunkelheit.

Der Satz des Sprechers etabliert die Figur als allgemeingültig („in einer Küche“, „eine Frau“),<sup>165</sup> bevor sie sich mit ihrer Arie individualisiert und sich, ganz im Stil des Epischen Theaters<sup>166</sup> mit einem Auftrittslied, das sich an die Zuhörenden richtet, vorstellt. Auffällig an der Arie in Strophenform – die beiden letzten Textzeilen werden auf die exakt gleiche Melodie gesungen wie die beiden ersten – ist die vollständige Definition über ihren Mann. Nicht Gesas eigene Identität steht im Mittelpunkt, sondern ihre Funktion als Wartende. Im Gegensatz zu ihr wird ihr Mann nicht mit Namen vorgestellt, sondern nur über seine Funktion im System: als Wächter. Die mythologische Überhöhung (die „Sterne[ ...] zeigen ihm die Zeit“, „bei ihm nur die Dunkelheit“<sup>167</sup>) der Tätigkeit des Wächters, welche durch die Kombination mit der banalisierenden Konkretheit des Wortes „Dienstbeginn“ aufgebrochen wird, greift im Anschluss der Chor auf:

163 Kloppenburg 2012, S. 139f.

164 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 18–21.

165 Ebd., S. 18f.

166 Brecht 1961.

167 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 19f.

„Bis an die Grenze ist eine lange Fahrt. / Bis man eintrifft, liegt sie schon im Frühdunst.“ Durch mehrmalige Wiederholung dieser kurzen Zeilen wird diese „lange Fahrt“ symbolisiert. Dann blendet die Handlung über zum Wächter, der fast den gleichen Text wie seine Frau Gesa singt: „Unter Sternen roll ich hin und sie zeigen mir die Zeit. Bald nach meinem Dienstbeginn ist bei mir nur die Dunkelheit.“<sup>168</sup> Analog zum Text wird auch die Melodie parallel geführt: Der Rhythmus der Singstimmen ist punktiert, die Begleitungen beginnen den Takt immer mit einer Pause, worauf eine Sechzehntel-Achtel-Kombination folgt. Durch die Parallelisierung von Melodie und Text entsteht – ohne dass die beiden Figuren einen einzigen gemeinsamen Auftritt haben – eine enge Verbindung zwischen Gesa und ihrem Mann.

Der Frauenchor wechselt das Tempo und singt in getragenen, damit Bedeutung verheißenden Tempo: „Nicht mehr weit ist die Grenze, denn die Sterne blassen ab“, was vom Wächter, wiederum auf die gleiche Melodie gesungen, ergänzt wird:<sup>169</sup>

Endlos scheint der Schienenstrang,  
einmal aber trifft man ein.  
Ist der Strang auch noch so lang,  
muss ein Ende einmal sein.

In diesen vier Zeilen schwingt die historizistische Ideologie mit: Ein Ende ist vorgezeichnet, auch der Weg dorthin – mag er auch als endlos erscheinen – ist auf festen Schienen vorgegeben. Der Frauenchor greift die elegische, erschöpfte Melodie des Wächters auf und wiederholt „Nicht mehr weit ist die Grenze“,<sup>170</sup> bevor der Männerchor mit einem gegenläufigen, extrem schnellen Tempo und punktiertem Gesang, unterstützt von rhythmischen Einzeltönen des Klaviers und der Bläser, mit dem mehrmals wiederholten Warnruf auf punktierten Achteln einfällt: „Achtung, Gefahr!“<sup>171</sup> Der Frauenchor realisiert scheinbar die Situation und wechselt von der elegischen Beschreibung der Grenze zur

168 Ebd., S. 24f.

169 Ebd., S. 26–29.

170 Ebd., S. 29.

171 Ebd., S. 29ff.

konkreten Situation, Stil und Rhythmus des Männerchores aufgreifend: „Da rührt sich etwas in der Nähe.“ Wieder vereinigt wiederholten Frauen- und Männerstimmen, unterstützt von hektischen Einwüfen von Trompete und kleiner Flöte: „Da ist ein Geräusch auf dem Wagen“. Nun wechselt das Tempo erneut und der Sänger schaltet sich mit einer sehr langsamen Wiederholung des Satzes des Frauenchores ein: „Nicht mehr weit ist die Grenze, denn die Sterne blassen ab.“ Diese Wiederholung ruft bei den Zuhörenden noch einmal die Situation vor Augen: Kurz vor der Grenze, im Morgengrauen. Doch für eine Verschnaufpause ist keine Zeit, denn der Chor drängt weiter: „Achtung, Gefahr! Unter den Kohlenbrocken streckt sich, regt sich, reckt sich, bewegt sich was.“ Der schon im Text durch die Binnenreime angelegte hektische Rhythmus wird durch die sehr schnelle und punktierte musikalische Gestaltung verstärkt, gipfelt schließlich in der direkten Ansprache des kommentierenden epischen Chors an die dramatische Figur des Wächters: „Wächter, habe acht!“ Durch dieses Zitat der antiken Tragödie, in der ebenfalls der Chor an der Grenze zwischen epischem Kommentar und punktuellm Eingreifen in die dramatische Handlung agierte,<sup>172</sup> wird wiederum versucht, die erzählte Geschichte mythologisch aufzuladen und eine große Fallhöhe zu erzeugen.

Bevor nun die lang aufgebaute Konfrontation dargestellt wird, kehrt das Werk zum Hörspiel-Modus zurück, der Sprecher schildert die Situation: „Aus den schwarzen Kohlen richtet sich eine Gestalt auf und erhebt sich, im Takt des Wagens schwankend.“<sup>173</sup> Nun erhebt Fetzer zum ersten Mal im Sprechgesang auf gleichbleibender Tonhöhe, begleitet nur von Klarinette und Fagott, seine Stimme.

Es ist auffällig, dass die Geschichte nicht aus dem Blickwinkel der Titelfigur, sondern aus dem des namenlosen Wächters und seiner Frau, mithin aus der Perspektive von Fetzers ‚Opfern‘ erzählt wird – eine eindeutige Sympathie lenkung weg vom ‚Flüchtling‘ Fetzer. Nichtsdesto trotz wird Fetzer in seiner ersten Szene nicht durchgängig negativ gezeichnet, vielmehr lässt die als Melodram komponierte kurze Szene<sup>174</sup> beim Publikum, nicht aber beim Wächter, durchaus Verständnis für seine Situation aufkommen. Dieser konfrontiert ihn mit der offiziellen,

172 Latacz 2003, S. 68–70.

173 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 33.

174 Ebd., S. 34–37.

von der Partei gewollten Ideologie: Jeder könne im ‚neuen Deutschland‘ für sein Glück und das der ganzen Gesellschaft eintreten.

WÄCHTER: Halt! Wer ist da? Ich sehe dich. Du bist nicht unsichtbar. Also melde dich.  
FETZER: Ich bin nur ein blinder Passagier. Ein Reisender, der kein Geld hat für eine Reise.  
WÄCHTER: Du willst aus dem Land?  
FETZER: Wächter, Wächter, lass mich durchschlüpfen. Ich bitte dich, sei menschlich.  
WÄCHTER: Wer bist du?  
FETZER: Ich bin Harry Fetzer, 18 Jahre alt, ohne Eltern und irgendjemand, der mich braucht.  
WÄCHTER: Geht es dir schlecht?  
FETZER: Es geht mir nicht gut.  
WÄCHTER: So bleibe erst recht und Sorge, dass es deinesgleichen in Zukunft besser geht. Warum willst du fort?

Es folgt eine dem monotonen Sprechgesang scharf entgegengesetzte Solo-Nummer Fetzers (Tenor)<sup>175</sup> in As-Dur, im 2/4-Takt und mit der Spielanweisung *allegretto*, in der dieser seinen – aus offizieller Parteilinie gesehen egoistischen – Wünschen Ausdruck verleiht, die allerdings durch die musikalisch simple Gestaltung gleichzeitig diffamiert und als oberflächlich gebrandmarkt werden:

Ich will vom Glück für mich ein Stück  
und will vom Leben was erleben  
und die runde Welt soll mir von ihrem Reichtum geben  
und ein Stück für mich vom Glück

Der Wächter antwortet, im gleichen Rhythmus und auf dieselbe Melodie, sich damit auf Fetzers Argumentation und Stimmungslage einlas-

175 Ebd., S.37–44.

send, allerdings im Bariton, womit eine ‚gefestigtere‘ Position als die des ‚leichten‘ und ‚oberflächlichen‘ Tenors Fetzer assoziiert wird:

Hier gibt es genug Glück und auch für dich ein Stück.  
Aber öffne die Augen und sieh es,  
aber öffne die Fäuste und greif es,  
aber öffne die Ohren und lern es –  
denn nichts lernt sich leichter als Glück!

Zu einem dramatischen Streichertremolo wechselt der Protagonist wieder zum Sprechgesang: Fetzer wiederholt seine Bitte wortgleich: „Wächter, lass mich durchschlüpfen, sei menschlich.“<sup>176</sup> woraufhin die Stilistik sofort wieder bricht. Der Wächter antwortet mit einem Gleichnis von aufeinander angewiesenen Bergsteigern, dieses wird jedoch nicht vom Darsteller des Wächters gesungen, sondern vom Sprecher angekündigt und dann vom Sänger gesungen.<sup>177</sup> Bezeichnung und Technik des gleichnishaften „Songs“, der von der eigentlichen Handlung abgetrennt ist, sind eindeutig von Brechts Epischem Theater und den dort verwendeten, als Verfremdungseffekt benutzten und durch unterschiedliche theatrale Zeichensysteme deutlich abgetrennten, kommentierenden Musikeinlagen inspiriert.<sup>178</sup> Fetzer – und das Publikum – sollen die kommunistische Lektion noch einmal deutlich vor Augen und Ohren geführt bekommen und anhand des parabelhaften Gleichnisses begreifen. Auch musikalisch hebt sich die vierstrophige Nummer deutlich ab: Begleitet von der ungewöhnlichen Kombination aus zwei Trompeten, kleiner Trommel und Cembalo wird einerseits wiederum eine Jahrmarkts- oder Zirkusatmosphäre evoziert, andererseits durch das Cembalo auch ein Bezug zur Barockoper hergestellt.

Der Gesang ist stilistisch wieder an Agitprop und Arbeiterlied<sup>179</sup> angelehnt und schlägt so einen Bogen zurück zum Anfang des Werkes. Die Moral der Geschichte eines Bergsteigers, der sich aus egoistischen Gründen („einer, dem seine Schwäche riet, nicht länger den Führenden

176 Ebd., S. 44.

177 Ebd., S. 44–47.

178 Vgl. Weidauer 2008, S. XIff.; und Lucchesi 1988, S. 33.

179 Zum Arbeiterlied vgl. Lammel 1980, S. 5–9. Zu Agitprop vgl. Bodek 1990, S. 191–209 und 294–304.

zu trauen“)<sup>180</sup> aus einer Seilschaft löst und so den Tod seiner Kumpane verschuldet: „Stark ist jede Kette wie ihr schwächstes Glied.“

Nach dieser Unterbrechung nehmen die Streicher ihr Tremolo wieder auf und fokussieren somit durch ein akustisches Zeichen wieder auf die eigentliche Handlung. Sprecher und Chor schildern, was im Folgenden passiert, die musikalischen Tremoli von Streichern, Klavier sowie die hektischen Achtel-Trompetenstöße während der Sprech-Passagen sind laut Spielanweisung „*da capo ad libitum*“<sup>181</sup> fortzuführen. Die Sprache wiederum erzeugt, vor allem durch den Gebrauch von Inversionen, ebenfalls dramatische Spannung, der Chor kommentiert im Stil eines Oratoriums, hier werden zusätzlich die Pauken zur Verstärkung der Wirkung eingesetzt. Der Kampf zwischen Fetzer und dem Wächter wird dadurch mythisch überhöht und mit enormer Bedeutung aufgeladen.

SPRECHER: Auf den knisternden Kohlen stehend, im Takt des Wagens schwankend, stehen sie sich gegenüber. In das Gesicht des Wächters schlägt mit seiner Hand Fetzer.

CHOR: Sie ringen miteinander. Im Takt des Wagens schwankend. Sie ringen miteinander. Im Takt des Wagens schwankend. Im Dämmerlicht.

Hier kommt nun ein Konflikt zwischen Ideologie und Dramaturgie auf. Ideologisch muss selbstverständlich der kommunistisch-linientreue Wächter den Kampf gewinnen – allerdings wäre dann die Oper *Fetzers Flucht* nach knapp zwanzig Minuten zu Ende. Die Autoren helfen sich mit einem dramaturgisch beliebten Trick: einem Unfall.<sup>182</sup>

SPRECHER: Von dem besiegten Fetzer tritt der Wächter fort. Da gleitet er aus. Über die polternden Kohlen stürzt er pol-

180 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 45.

181 Ebd., S. 49.

182 Ebd., S. 56.

ternd hinab. Kein Halt mehr wird seinem Fall. Bis der Zug ankommt, ist keine Spur Blut mehr an den Rädern.

Die Solo-Oboe spielt eine klagende Melodie,<sup>183</sup> scheinbar um den Fall der Heldenfigur zu betrauern und Mitgefühl bei den Zuhörenden zu evozieren. Der folgende, wieder sehr langsam gesungene Kommentar des Chores verstärkt dieses Gefühl der Tragödie, schlägt aber ebenfalls einmal mehr den Bogen zum ideologischen Überbau und damit auch zum Auslöser des Konflikts: „Nicht mehr weit ist die Grenze, denn die Sterne blassen ab. Im Dunst die Grenze, mehr als ein Streifen Land. Der Zug rollt drüber.“<sup>184</sup> Und die Musik macht mit einem leisen Trompetensignal und militärischen Rhythmen der kleinen Trommel klar, in welchem System Fetzer gelandet ist. Er singt darüber, auf die gleiche Melodie wie seine Solo-Nummer „Stück vom Glück“: „Ich bin durch“.<sup>185</sup> Rückblickend wird somit durch die Instrumentierung klar, dass auch schon vorher, bei Fetzers Wunsch nach dem „Stück vom Glück“ das militaristisch-kapitalistische System als Verführer im Spiel war.

Es ertönt erneut die Fanfare und das Klaviertremolo des Vorspiels, gefolgt von einer Art Moritat, welche am Ende jedes Teils ertönt und vom Sprecher mit „Fetzers erste Entscheidung“ angekündigt wird. Wiederum steht Brechts Episches Theater Pate, die „Moritat von Mackie Messer“<sup>186</sup> aus der *Dreigroschenoper* ist hier eindeutiges Vorbild. Der Sänger ordnet – Bassklarinette und Cembalo imitieren einen Jahrmarkts-Leierkasten – das Geschehene ideologisch-sarkastisch ein:<sup>187</sup>

183 Ebd., S. 57.

184 Ebd., S. 57–59.

185 Ebd., S. 59.

186 Weill/Brecht 1928, S. 5–11.

187 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 62ff.

Fetzer hat sich nun entschieden,  
umzugeh'n mit sich als wie ein Vieh –  
und das Vieh schließt mit dem Schlächter Frieden,  
weil es glaubt, er schlachtet es doch nie.

Fetzer hat sich nun entschieden,  
Mitleid nicht zu hegen mehr für sich,  
und verkauft zum Schrottpreis sich hienieden,  
mit den andern lässt er sich im Stich.

Fetzer hat sich nun entschieden,  
zu besiegen sich als eigener Feind,  
und mit Fetzer ist der Feind zufrieden,  
weil es Fetzer böse mit sich meint.

Der zweite Teil wird wiederum vom Sprecher eingeleitet, der zu getragener Melodram-Begleitung der tiefen Bläser (Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) einen Zeitsprung in der Handlung markiert: Fetzer ist offensichtlich in einem Flüchtlingslager in der BRD angekommen, welches in schlimmen Alptraumbildern und erneutem Einsatz der Inversion beim Satzbau geschildert wird:<sup>188</sup>

Das ist das Lager. Von der Betondecke fallen Wassertropfen. Ringsum nackte Wände. Ringsum die grauen Gesichter der Flüchtlinge. Zwischen vier Holzbrettern ein Strohsack. Und auf dem Strohsack: Fetzer. Unruhig sein Schlaf seit langem. Das ist das Lager.

Es folgt ein sarkastisches Schlaflied des Sängers,<sup>189</sup> welches, ausgehend von der bekannten Melodie „Schlaf, Kindlein, schlaf“<sup>190</sup> in F-Dur, atonale Töne in der Begleitung mit einarbeitet und damit den Text des Liedes als Ironie entlarvt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch kurze Einwüfe der Flöte, welche Nervosität sowohl bei den Hörenden als auch

188 Ebd., S. 64ff.

189 Ebd., S. 65f.

190 Alojado Lieder Archiv 2022a.

bei der Figur Fetzer evozieren und ein potenzielles Einschlafen vollends verhindern:

Schlaf, Fetzer, schlaf,  
Im Schlaf wird jeder brav.  
Da hat die arme Seele Ruh,  
so schlafe auch, mein Fetzer du.

Es folgt eine große Arie Fetzers<sup>191</sup> mit voller Orchesterbegleitung in b-moll, welche in der Stilistik (lang gehaltene Töne, *andantino*, Textwiederholungen) sowie in ihrer in Text und Musik geschilderten Verzweigung an die Arien des Florestan („Gott, welch Dunkel hier“) aus Beethovens *Fidelio* sowie des Max („Durch die Wälder, durch die Auen“) aus Webers *Freischütz* denken lässt, jedoch formatbedingt deutlich kürzer ist und vom Sänger nicht den gleichen Tonumfang fordert.

Jede Nacht der gleiche Traum,  
überfällt mich wie ein Tier.  
Höre in dem dunklen Raum  
Räder rollen unter mir.  
Und dann kommt der schlimme Schrei,  
der kein Ende nehmen will.  
Und er reißt den Traum entzwei,  
wach ich auf, ist alles still.

Dies ist neben Gesas Arie aus dem ersten Teil die ‚opernhafteste‘ Stelle im Werk, was – im Gegensatz zu der weitgehend eindeutigen Ausrichtung bisher – eine Ambivalenz in der Interpretation erzeugt: Einerseits wird Fetzers Gefühlswelt durch den Kontrast zur Lakonie des vorangegangenen Schlafliedes als übertrieben und wehleidig ausgestellt, andererseits wird er durch die opernhafte Musik – und damit die musikalische Gleichstellung mit der ‚tragischen Heldin‘ des Werkes quasi ‚kompositorisch geadelt‘. Die Intentionen von Librettist und Komponist lassen sich an dieser Stelle nicht rekonstruieren, es bleibt eine Interpretationsoffenheit des Diskurses, welche das Werk für zwei konträre Ideologien nutzbar machen könnte. Das ist schlecht für ein totali-

191 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 67–72.

täres System, aber förderlich für einen offenen Diskurs, welcher Kunst als Anregung zum unvoreingenommenen Denken nutzt. Anders ausgedrückt: Selbst wenn die Ambivalenz hier nicht intendiert war, wurde sie allein durch die Verknüpfung der Handlung mit dem (hier keinesfalls negativ konnotierten) Genre Oper erzeugt: Ein Musterbeispiel für die ‚Gefährlichkeit‘ der Kunst nach Platon.

Nachdem die Arie ausgeklungen ist, schalten sich das Orchester mit hektischen Läufen sowie der Chor<sup>192</sup> mit einem wörtlichen Zitat aus Brechts *Dreigroschenoper* ein: „Horch, horch, horch!“<sup>193</sup> Gilt der Ausruf bei Brecht jedoch dem herannahenden ‚deus ex machina‘, der Rettung Mackie Messers durch den reitenden Boten des Königs, kommt hier eine gegenteilige Stimmung auf: Der Chor symbolisiert offensichtlich die Stimmen einer beobachtenden Gesellschaft, welche einen deutlichen Hang zur Denunziation hat und Indizien zu Beweisketten aufbaut – mithin einen veritablen Überwachungsstaat:

Horch, horch, horch, horch!  
Da spricht wer im Schlafe von einem Schrei!  
Horch, wo ein Schrei ist, geschieht eine Untat.  
Horch, wo eine Untat geschieht, ist auch ein Täter.  
Horch, unruhig regt sich, auf wem lastet einer schweren  
Decke gleich eine Tat.

Nachdem das denunziatorische Bedrohungsszenario, dass bei Hörenden im Stasi-System der DDR durchaus zweideutig aufgefasst werden konnte,<sup>194</sup> aufgebaut wurde, wechselt das Orchester wieder zur Melodram-Begleitung des Beginns des zweiten Teils und der Sprecher erzählt, das Lagerleben weiter in düstersten Farben zeichnend: „Die Tage kriechen. Die Gesichter rings um Fetzer verändern ihre Züge. Sieht er sie an, wenden die Augen sie ab. Wenn er die Hand ausstreckt, greift sie ins Leere.“<sup>195</sup>

192 Ebd., S. 73–82.

193 Brecht 1928, Nr. 21: III. Dreigroschenfinale, S. 116ff.

194 Vgl. Münkler 2021.

195 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 83.

Wiederum folgt der Sänger mit einem kommentierenden Lied, das an ideologischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übriglässt: Das System der BRD, in dem Fetzer gelandet ist, ist ein System des Misstrauens, der sozialen Kälte und der Einsamkeit. Fast scheint es, als müsste – nach der Interpretationsoffenheit von Fetzers Arie und dem Denunziations-Chor nun wieder eine klare Linie präsentiert werden: Erneut den Stil des Arbeiterliedes und des Agitationssongs aufgreifend, diesmal nur begleitet von Flöte, Fagott und den ersten Violinen erläutert der Sänger: „Härter als Wände aus Stahl pflegt das Misstrauen zu sein. Gleich ihm ist tief noch kein Tal und ist noch älter kein Stein.“<sup>196</sup>

Doch schon nach diesen zwei Zeilen wird der Sänger vom Chor unterbrochen, der nun endgültig eindeutig zur Denunziation aufruft: „Melden muss man, was man sich nicht erklären kann!“<sup>197</sup> Das Wort „melden“ wird dabei ganze achtmal wiederholt. Der Chor wirkt durch diese, im Gegensatz zum kunstvoll durch die Stimmgruppen wandernden „Horch“, unisono vorgetragene Zeile wie eine uniformierte, gleichgeschaltete Gesellschaft, die jedes Individuum gnadenlos überwacht und jede Abweichung sofort zur Anzeige bringt. Aus heutiger Perspektive irritierend ist, dass Kuhnert und Schwaen diese Gesellschaft im Auffanglager der BRD zeichnen: Entweder subtile Kritik – schließlich dürften die Hörenden der DDR beim Stichwort „melden“ automatisch ihr eigenes System assoziieren – oder ideologische Projektion: Die Fehler des eigenen Systems werden auf den Gegner übertragen.

Nach diesem kurzen Intermezzo übernimmt wieder der Sänger mit dem zweiten Teil seiner Sentenz: „Älter als Liebe und Brot wird das Misstrauen genannt. Da es aus Ängsten und Not wuchs wie ein Baum und entstand.“<sup>198</sup>

Die Szene endet mit einer weiteren Collage des etablierten musikalischen Materials: Fetzer singt noch einmal die beiden letzten Zeilen seiner Arie, der Chor antwortet darauf noch einmal mit „Melden, melden, melden“.

Die Fanfare und die Klaviertriller, die schon aus dem Vorspiel bekannt sind, grenzen einen neuen Auftritt ab: Der Agent betritt die Szene. Durch die Konnotation der Fanfare des Vorspiels mit dieser Figur

196 Ebd., S. 84.

197 Ebd., S. 85f.

198 Ebd., S. 86f.

wird das ganze Drama rückwirkend konkretisiert: Konnte die Fanfare am Anfang von den Zuhörenden nur als abstraktes, unheilverkündendes musikalisches Zeichen interpretiert werden, wird nun klar, dass die Gefahr durch den Westen und seine Agenten von Anfang an über der Szene schwebte.

Der Chor zitiert erneut die *Dreigroschenoper*: Nach dem „Horch“ folgt nun ein „Seht, da kommt ein Mann durch das Tor.“<sup>199</sup> Oratorienhaft in den Stimmgruppen getrennt, wird der Auftritt des Agenten mit Bedeutung aufgeladen: „Seht ihn! Grau der Mantel, grau der Hut, und darunter kein Gesicht. Seht ihn, er hinkt durch die Reihen. Seht auf Fetzer! Hin zu ihm geht er.“ Durch die klischeehafte Beschreibung des Agenten in grauer Kleidung wird einerseits eine Assoziation zu Gangster- und Agentenfilmen aufgerufen, andererseits wird durch die Beschreibung als „hinkend“ relativ eindeutig auf die Gehbehinderung des NS-Propagandaministers Goebbels verwiesen: Die BRD wurde aus DDR-Sicht als natürliche Nachfolgerin des NS-Systems interpretiert, was sich in der Zuschreibung der Goebbels-Physiognomie auf den Agenten widerspiegelt. Auf den oratorienhaften Wechselgesang des Chores folgt wiederum ein musikalischer Bruch: Der Agent und Fetzer haben einen kurzen Dialog im tonhöhennotierten Rezitativ ohne musikalische Begleitung:<sup>200</sup>

AGENT:	Flüchtling Fetzer?
FETZER:	Der bin ich.
AGENT:	Etwas geschah während deiner Flucht. Wir wollen wissen, was.
FETZER:	Wer sind Sie? Ich habe nichts getan.

Zur schrillen Begleitung von Trompeten und Posaunen sowie kontrastierenden dunklen Tönen des Fagotts singt der Agent seine Arie,<sup>201</sup> welche zwar formal in a-moll steht, jedoch immer wieder durch verschobene Töne, große Tonsprünge und unangenehm lang gehaltene Töne (beispielsweise auf „roten“) einen atonalen, klischeehaft ‚verschlagenen‘ Charakter annimmt. Eindeutig vermittelt die Musik: Diesem Mann ist

199 Ebd., S. 91.

200 Ebd., S. 92.

201 Ebd., S. 92–95.

nicht zu trauen, der Text ist reine BRD-Feind-Propaganda – aus Sicht der DDR:

Ich bin ein Freund. Ein Freund aller Flüchtigen.  
Ein Freund der Feinde des einzigen, des roten,  
des wachsenden Feindes.  
Dein Freund also bin ich.  
Achtung, ich zeige das Bild eines Helden,  
und dieser Held, das bist du.  
Wer für die Freiheit wen tötet, ist selten  
und brauchbar dazu.

Nicht nur das Publikum, auch Fetzer durchschaut die Fassade des Agenten sofort. Gemeinsam mit dem Klavier schwingt sich seine musikalische Antwort zu einer tonalen, und damit der Atonalität des Agenten positiv entgegengesetzten Gegenrede auf:<sup>202</sup>

Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen,  
weil nachts der Schrei niemals ruht.  
Doch bin zur anderen Welt ich gekommen,  
ohne die Hände voll Blut.

Hier hat Fetzer sachlich betrachtet recht: Er hat den Wächter nicht getötet, allerdings wäre ohne ihn auch der tödliche Unfall nicht passiert. Was außerhalb der Betrachtung des dargestellten Konfliktes bleibt: Ohne die geschlossene Grenze hätte es keine Flucht geben müssen. Der Agent jedoch trägt ganz andere Argumente vor: Für die hier gezeichnete BRD ist ein Mörder ein Held. Dies ist, aus DDR-Perspektive, eine folgerichtige Darstellung – immerhin wird der BRD unterstellt, einen neuen Krieg zu planen. Im Sprechgesang, untermalt von einer hysterisch in Militärfanfaren eskalierenden Trompete heißt es: „Es braucht die Jugend erneut Ideale, wenn es demnächst einmal kracht. Töten soll sie und nicht fragen, wer’s zahle.“<sup>203</sup> Auf die gleiche Melodie wie „Ich bin ein Freund aller Flüchtigen“ singt der Agent dann – sich und Fetzer also für das gleiche System einspannend: „Du wirst zum Vorbild gemacht.“,

202 Ebd., S. 96f.

203 Ebd., S. 98.

was Fetzter, wiederum auf die gleiche tonale Klavierbegleitung gesungen, kontert: „Ich lehne ab.“ Dies führt sofort zur Verstimmung beim Agenten, musikalisch instrumentiert durch einen kurzen, hektischen, abwärts gerichteten Sprung der Celli und Kontrabässe.

Der Agent greift zu seinem nächsten Mittel, der sprichwörtlichen Wahl zwischen ‚Zuckerbrot und Peitsche‘. Er offeriert Fetzter „zwei Wege“, verbunden mit der Aufforderung „Wähle!“.<sup>204</sup> Diese „zwei Wege“ werden durch Frauen- und Männerchor musikalisch ausgemalt. Beide Chöre singen jeweils eine assoziativ verbundene Reihe von Substantiven, welche einen der beiden möglichen Lebenswege Fetzters in der BRD ausmalen, je nachdem, ob er mit dem Agenten des BND kooperiert oder nicht. Die Alternativen werden benannt: Der Frauenchor singt in höchsten Tönen „Nach oben, nach oben, nach oben“, worauf der Männerchor mit einem tiefen, monotonen „Nach unten, nach unten, nach unten“ antwortet.<sup>205</sup>

Zuerst schildert nun der Frauenchor, begleitet von einer Jazz-Besetzung aus Klavier, Gitarre, Saxophon und Kontrabass mit der Vortragsbezeichnung „mit Gefühl und idiotischer Munterkeit“ die Insignien eines aus der hier dargestellten BRD-Sicht ‚perfekten Lebens‘.<sup>206</sup>

Zigarre, Kognac, Kalbsstück.  
Mit Champignons, mit Butterreis, mit Pückler-Eis.  
Gänsebrust, Mädchenfleisch, mager und dick. [...]  
Radio, Fernseher, Auto, Rasierapparat.  
Ferien, Alpen, Italien, Eisenbahngleis.  
Luftflug, Fremde, Abenteuer, Lebenspfad.  
Beste, erste Medizin, Kurort, kräftiger Greis.  
Scheckheft, Befehlsgewalt [...]  
Jedes Leben kostet im Leben seinen Preis.  
Nach oben, nach oben, nach oben!

Eindeutig sarkastisch wird ein Leben im Kapitalismus mit seinen aus DDR-Sicht unnötig dekadenten Luxusgütern gezeichnet, allerdings klingt auch die „beste Medizin“ an – tatsächlich war das Gesundheits-

204 Ebd., S.100.

205 Ebd.

206 Ebd., S.101–107.

system der BRD dem der DDR überlegen<sup>207</sup> – dieser kurze Irritationsmoment wird jedoch durch die Verhöhnung des Ideals des „kräftige[n] Greis“ sofort wieder gebrochen. Dass für dieses Chor-Stück die amerikanisch konnotierte Jazz-Besetzung als Instrumentation gewählt wurde, passt ins Bild.

Auf ein erneutes, rezitativisch ohne Begleitung vorgetragenes „Entscheide dich, Fetzer, entscheide dich“<sup>208</sup> des Agenten, welches auch die Zuhörenden noch einmal in die eigentliche dramatische Situation zurückführt, übernimmt der Männerchor. Im *Andante*, und ausschließlich von den zwei Fagotten begleitet, welche eine jeweils individuelle, punktierte Begleitstimme spielen, wird, sprachstilistisch parallel zum Frauenchor-Stück, Fetzers Lebensweg im Falle einer nicht erfolgenden Kooperation geschildert:<sup>209</sup>

Wanzen, Würmer, Schaben.  
Kunsthonig, Kohlsuppe, Affenfett.  
Fürsorge, gute Werke, milde Gaben.  
Betteln verboten, Zigarrenstummel, Obdachlosenbett.  
Schneeschippen, Asylkontrolle, Polizei.  
Maulwurfsleben, letzte Reihe Parkett.  
Elender Tod im Rinnstein, Kollaps, vorbei.  
Drei Studenten zerschneiden das arme Skelett.  
Armenbegräbnis, Glöckchen, nur Würmer munter.  
Regen, verwischter Name auf dem morschen Brett,  
Hinunter, hinunter, hinunter.

Eine besonders perfide Ironie bekommt die Nummer durch den hüpfenden, beinahe heiteren Rhythmus und die dem Frauenchor durchaus vergleichbare „Munterkeit“, mit der das Stück vorgetragen wird. Erst bei der letzten Zeile wechselt der Chor wieder in einen getragenen, einem Begräbnis angemessenen Tonfall. Der Zynismus der beiden Chöre ist hier eindeutig dem Agenten und damit der BRD zugeschrieben, die beiden Chöre illustrieren die Rede, die er Fetzer hält. Die Zuhörenden sind quasi in Fetzers Perspektive gefangen, bei dem nur einzelne Wort-

207 Wahl 2020; Stössel 1978.

208 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 197.

209 Ebd., S. 108–111.

setzen, die durch Instrumente gezeichnete Grundstimmung sowie der Zynismus des Agenten ankommen.

Wiederum folgt eine, diesmal noch kürzere Rezitativ-Passage des Agenten: „Fetzer, entscheide dich!“.<sup>210</sup> Für den weiteren Verlauf des zweiten Teils wird nun ausschließlich bekanntes musikalisches Material verwendet: Zuerst setzen die Streicher mit dem Gesa-Motiv ein und wir hören noch einmal ihre Stimme mit dem beinahe gleichen Text wie im ersten Teil: „Ich bin Gesa. Und mein Mann fuhr als Wächter durch die Nacht.“<sup>211</sup> Der Agent wiederholt abermals: „Entscheide dich, Fetzer, entscheide dich“ und die Musik blendet über zum toten Wächter. Einer Erinnerung gleich ertönt seine Stimme mit einer Wiederholung aus dem ersten Teil: „Endlos scheint der Schienenstrang, einmal aber trifft man ein.“ Hier tritt eine Perspektivverschiebung auf: Während die Chöre eindeutig Fetzers psychologische Innenperspektive und Wahrnehmung spiegeln, und auch die Erinnerung an den Wächter aus dieser Perspektive motiviert sein könnte, ist das Auftauchen Gesas dramaturgisch anders zu deuten: Fetzer kennt sie nicht, er kann nicht einmal wissen, dass der Wächter, der in der Folge seiner Flucht ums Leben kam, verheiratet war. Somit ist der Einbezug von Gesa an dieser Stelle eine Erinnerung ausschließlich für das Publikum, welches noch einmal mit maximaler Fallhöhe ins Bewusstsein geführt bekommen soll, dass Fetzer ein Menschenleben auf dem Gewissen hat und für Gesas Verlust und Witwendasein verantwortlich ist. Versinnbildlicht wird dies durch die kleine Änderung von „fährt als Wächter“ zu „fuhr als Wächter“ – ihr Mann ist unwiederbringlich gestorben. Die Zeile des Wächters, welche im ersten Teil noch konkret auf die realen Schienen und das Eintreffen des Zuges an der deutsch-deutschen Grenze bezogen war, wird nun umgedeutet als Gleichnis auf das Leben: Es scheint endlos, aber plötzlich, von einem Moment auf den anderen, ist es vorbei. Kein Wunder, dass Fetzer – und das Orchester, welches hier seine Gefühlswelt in wilden Trillern und abwärtsjagenden Streichern ausmalt – emotional aufgeladen sind. Doch bevor er auf die erneute Aufforderung des Agenten zur Entscheidung antworten kann, wird zumindest das Publikum aus seiner Perspektive herausgerissen. Der Sprecher wechselt die Ansicht und erzählt kommentierend, wie sich die Szene von außen darstellt: „An der

210 Ebd., S. 111.

211 Ebd.

rauen Mörtelmauer lehnt Fetzter, den Kopf gesenkt, blicklos. Über sich den Himmel und des Himmels fürchterliche Helle.<sup>212</sup> Der Chor fällt ein und wiederholt vielstimmig die Aufforderung des Agenten: „Entscheide dich!“. Die eigentliche Entscheidung Fetzers wird wiederum vom Sprecher berichtet: „Den Kopf hebt Fetzter und nickt. Seine Hand reicht der Fremde Fetzter.“ Der Chor kommentiert, wiederum im Stil eines Oratoriums: „Es ist entschieden! Er hat sich entschieden! Es ist besiegelt!“<sup>213</sup> Die Streichinstrumente spielen noch einmal ein dramatisches Tremolo und Fetzter singt – nach etwa zehn Minuten, in denen das Publikum zwischen seiner Perspektive und der externen Schilderung seines Handelns wechselte, wieder selbst, was einen dramatischen Höhepunkt ergibt: „Ich erschlug den Wächter.“<sup>214</sup> Er lügt also zumindest indirekt – der Tod des Wächters war ein Unfall, nachdem Fetzter im Kampf unterlegen war – und stellt sich damit in den Dienst der Propaganda-Lüge des BND-Agenten, der den angeblichen Mord als Freiheitskampf ideologisch-propagandistisch verwerten möchte. Sofort nach Fetzers Lüge schalten sich wieder Sprecher und Sänger ein. Es folgen – parallel zum Ende des ersten Teils und mit derselben Melodie und Instrumentation – neue Strophen der Moritat, welche das Geschehene aus Sicht der sozialistischen Ideologie kommentieren.<sup>215</sup>

212 Ebd., S. 114.

213 Ebd., S. 115.

214 Ebd., S. 116. Die Szene erinnert musikalisch und dramaturgisch stark an die Entscheidungsszene in *Der Jasager*. Vgl. Weill/Brecht 1930.

215 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 117f.

Fetzer hat sich nun entschlossen,  
uns zu sagen: Wie leicht mordet man.  
Das beflüg'le seine Zeitgenossen,  
dass ein jeder morde wie er kann.

Fetzer hat sich nun entschlossen,  
seinesgleichen nicht zu kennen mehr.  
Denn er glaubt, wird einmal scharf geschossen,  
wird getroffen jeder, doch nicht er.

Fetzer hat sich nun entschlossen,  
frei zu sprechen und er spricht wie toll  
aus der Seele seines großen Bossen,  
dass man seinesgleichen töten soll.

Der dritte Teil der Funkoper schafft es, nur punktuell neues musikalisches Material einzuführen und das dramatische Finale beinahe nur aus bereits eingeführten Motiven zu komponieren. Offenbar ist wieder ein größerer Zeitsprung geschehen: Die Propagandamaschinerie des Westens ist angelaufen, Fetzers Tat wird über die Medien als ‚Mord für die Freiheit‘ verbreitet. Eröffnet wird der dritte Teil, der Fetzers Entscheidung zur Rückkehr in die DDR zeigt, von den Streichern, die das Gesa-Motiv im *Andante* ausbreiten,<sup>216</sup> während der Sprecher die Situation schildert: „Keine Uhr schlägt. In der Küche unter der Lampe sitzt in der Stille der Nacht eine Frau. Auf das Rollen der Züge horcht sie nicht länger mehr. Den einst Erwarteten bringt kein Zug zurück.“<sup>217</sup> Auffällig an der stark an den Einführungstext im ersten Teil erinnernden Passage ist, dass zwar die Küche spezifiziert wird („in der Küche“ statt „in einer Küche“), Gesa aber weiterhin als „eine Frau“ bezeichnet wird, also *pars pro toto* für die Gesellschaft steht. Dennoch wird sie über den individualisierten Vornamen auch zum tragischen Individuum, das sich in der folgenden Passage, in welcher der Sprecher und der Chor direkt mit einer dramatischen Figur kommunizieren, zum Handeln entschließt. Sie

216 Hier werden erneut Einflüsse der zeitgenössischen Filmmusik auf den Kompositionsstil Kurt Schwaens deutlich. Vgl. Thiel 2014.

217 Schwaen/Kuhnert 1959, S.119f.

verlässt die bis dato mit ihr verbundene Küche und greift aktiv in die Handlung ein.<sup>218</sup>

- GESA: Ich bin Gesa und mein Mann fuhr als  
Wächter durch die Nacht.  
Manchmal dachte ich daran, was er jetzt  
wohl grade macht.
- SPRECHER: Höre, Gesa. Dein Mann ward nicht erschlagen vom Rad eines Waggon, sagen an feindliche Sender.
- CHOR: Höre, Gesa, die Nachricht, höre sie.
- SPRECHER: Sondern erschlagen ward er durch eines anderen Hand, heißt es. Und welcher schlug, der wird Harry Fetzer genannt.
- CHOR: Höre, Gesa, die Nachricht, höre sie.

Dass Gesa die Information über das Programm der Feindsender vom Sprecher mitgeteilt bekommt, ist dramaturgisch zwar schwächer als die offensichtliche Lösung, dass sie diese Information selbst im Radio hört, jedoch eindeutig der ideologischen Ausrichtung der Figur geschuldet: Wenn die weibliche (und einzige) Heldinnenfigur ‚Feindsender‘ hören würde, wäre ihre intendierte sozialistische Überzeugungskraft geschmälert. Es folgt eine neue, kurze Arie von Gesa,<sup>219</sup> in der sie deutlich verändert klingt: Die Vortragsbezeichnung wechselt vom bisher verwendeten „*moderato*“ zu „leidenschaftlich (*andante*)“, auch die Instrumentierung hat sich komplett geändert: Die Streicher sind verstummt, das Horn und die beiden Fagotte übernehmen. In knappster Form wird Gesas Wandlung vom Zweifel zur Einsicht sowie der Entschluss zur Handlung und auch noch dessen psychologische Begründung geliefert:

218 Ebd., S.121–124.

219 Ebd., S.124f.

Glaub nicht, dass dies ist geschehen.  
Glaube doch, dass es so war.  
Muss zum einz'gen Zeugen gehen,  
bleib sonst ruhlos immerdar.

In einer Art „Jump-Cut“<sup>220</sup> wird vom Entschluss zur Handlung direkt zum Ergebnis geschnitten: Der Chor schildert, musikalisch analog zum Auftritt des Agenten, den Eintritt Gesas ins BRD-Flüchtlingslager: „Schau, da kommt eine Frau durch das Tor. Schwarzer Mantel und von Witwenfarbe gleichfalls das Tuch über dem Gesicht. Schritt für Schritt geht sie durch das Lager. Fetzter, zu dir kommt sie.“<sup>221</sup> Die offensichtlich aufkommende Frage, wie Gesa es geschafft hat, die Grenze zu überqueren, wird ausgeblendet.

Das Orchester spielt die Begleitung von Fetzers Arie „Jede Nacht der gleiche Traum“ aus dem zweiten Teil, darüber findet das Gespräch von Gesa und Fetzter als Rezitativ statt.<sup>222</sup> Gesa eröffnet mit ähnlichen Worten wie der Agent im zweiten Teil, benutzt jedoch statt der Bezeichnung „Flüchtling“ Fetzers Vornamen Harry. Die Melodielinie erinnert dabei stark an die von Fetzter im Gespräch mit dem Wächter, als er sich selbst vorstellte. Offenbar wird hier der Mensch Fetzter, für den sich die BRD nicht interessierte – für den Agenten war er nur ein ideologisch benutzbarer „Flüchtling“ – wieder zum Vorschein gebracht.

GESA:	Sie sind Harry Fetzter?
FETZER:	Der bin ich.
GESA:	Du hast meinen Mann mir erschlagen. Und ich will wissen, warum. Ich will wissen, warum.

220 Definition „Jumpcut“: „[Die] Schnitttechnik besteht darin, zwischen einer Idee und ihrer Ausführung die kürzestmögliche Zeit aufzuwenden. Beispiel: Kirk beschließt, daß ein Landeteam auf einem Planeten gebeamt werden soll – DIREKTER Schnitt auf die blinkenden Lichter der Transporterkonsole, Kamera zurückziehen, um das Landeteam zu ZEIGEN, das den Transporter betritt.“ In: Reeves-Stevens/Reeves-Stevens 1997, S. 94, Hervorhebungen im Original.

221 Schwaen/Kuhnert 1959, S.126.

222 Ebd., S.127.

Das Stück schaltet kurz in Fetzers Innenperspektive. Einer Erinnerung gleich wird der Männerchor mit einer wort- und notengetreuen Reprise hörbar: „Elender Tod, Rinnstein, Kollaps, vorbei. [...] Armenbegräbnis, Glöckchen. [...] Regen, verwischter Name auf dem morschen Brett.“<sup>223</sup> Danach wird durch die eingängige Streicherbegleitung der Traum-Arie wieder zurück in das Gespräch geschaltet, in dem die rezitativischen Passagen langsam zu Gesangslinien werden. Gesa singt, auf die Melodielinie von „Jede Nacht derselbe Traum“:<sup>224</sup>

Ich begreife nicht, warum.  
Denn mein Mann hat nichts getan,  
dass ihn einer brächte um.  
Kann bloß sein ein schwarzer Wahn.

Auch der Frauenchor tritt noch einmal wie ein Erinnerungsfetzen in Fetzers Bewusstsein – und damit in das des Publikums. Wiederholt werden die ‚Vorzüge‘ des BRD-Lebens: „Luftflug, Fremde, Eisenbahn. Abenteuer, Lebenspfad. Beste, erste Medizin, Kurort, kräftiger Greis. Scheckheft, Befehlsgewalt“, ergänzt um eine neue Zeile, quasi das Fazit des geschilderten Kapitalismus: „Eins mit dem Staat“,<sup>225</sup> gefolgt von der schon bekannten Sentenz: „Jedes Leben kostet im Leben seinen Preis.“<sup>226</sup>

Dass die Hörenden Fetzers Gedanken lauschen konnten und dieser kurz abgelenkt war, wird deutlich, wenn Gesa mitten im Satz hörbar wird: „...dass ihn brächte einer um. Kann bloß sein ein schwarzer Wahn.“<sup>227</sup> Fetzter antwortet mit den Worten und der Musik, die er auch schon im Gespräch mit dem Agenten benutzte:<sup>228</sup>

223 Ebd., S. 128f.

224 Ebd., S. 129–131.

225 Dass die (eigentlich einer sozialistischen Konzeption entsprechende) Ideologie „Eins mit dem Staat“ hier dem kapitalistischen Westdeutschland zugeschrieben wird, lässt sich erneut als Projektion erklären.

226 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 133.

227 Ebd., S. 134.

228 Ebd.

Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen,  
weil nachts der Schrei niemals ruht.  
Doch bin zur anderen Welt ich gekommen,  
ohne die Hände voll Blut.

Der Chor kommentiert mit einer Wiederholung von „Höre, Gesa, die Nachricht, höre sie. Höre, Fetzer, die Nachricht, höre sie.“ Es wird also ein Gespräch zwischen den beiden, ein Austausch von Informationen empfohlen. Hier wird das sozialistische Modell der sozialtechnischen Einstellung deutlich, dass die Menschen im Gespräch, im Diskurs, in der Debatte gemeinsam zu einer Lösung kommen sollen. Auch der vom ‚richtigen Weg‘ abgekommene Fetzer hat eine Stimme und Position, welche die ‚Heldin‘ Gesa wahrnehmen sollte – aber selbstverständlich sollte vor allem auch er ihre Geschichte und damit die Folgen seiner Tat zur Kenntnis nehmen – und daraus die Konsequenzen ziehen. Diese radikal-kommunistische Position der ‚Selbstkritik‘<sup>229</sup> wird im folgenden Schlussteil entwickelt: Im Stile des *rezitativo accompagnato* mit oratorienhaften Chorpässagen findet der folgende Dialog statt:<sup>230</sup>

GESA: Bist du wirklich ohne Schuld, so komm zurück. Komm zurück in dein Land. Komm und stelle dich der Untersuchung, wenn du wirklich ohne Schuld bist.

FETZER: Wer will mich zwingen?

CHOR: Du bist in ihrer Schuld. Wärest du geblieben, ihr Mann lebte noch.

FETZER: Wer will mich zwingen?

GESA: Die Zukunft zwingt dich.

FETZER: Wer will mich zwingen?

CHOR: Durch den Nebel dringen Fragen [...] Stimmen laut und Stimmen schrill, Stimmen hörst du schrei'n und klagen: Blutbefleckter, wie willst du deine Tat ertragen? [...]

229 Vgl. Erren 2008, S. 93–99.

230 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 136–143.

Ungebor'ne würgt der Tod, hör die  
Opfer leise sagen:  
Blutbefleckter, wie willst du deine Tat  
ertragen?

In der kurzen Passage werden Fetzer also drei Gründe für die Rückkehr nahegelegt: Erstens die persönliche Schuld Gesa gegenüber, denn er sei für den Tod ihres Mannes verantwortlich. Mindestens dieses Argument ist nicht besonders stichhaltig: Mit deutlich stärkeren Argumenten könnte man den Staat, der seinen Bürger\*innen keine Ausreise gestattet, für den (Unfall-)Tod des Wächters beim Versuch, eine solche Flucht zu verhindern, verantwortlich machen. Der zweite Grund ist die ‚Zukunft‘: Hier wird nicht klar, ob es sich um die persönliche Zukunft Fetzers und seine geistige Gesundheit handelt, was im dritten Argument hervortritt („Wie willst du deine Tat ertragen?“) oder ob allgemeiner historizistisch auf den Topos der kommunistischen Utopie angespielt wird, welche schon jetzt – quasi als Rückwärtsbewegung aus der Zukunft in die Gegenwart – die Menschen dazu „zwingt“, in ihrem Sinne zu handeln.<sup>231</sup> Spätestens der Textverweis auf die „Ungebor'ne[n]“ legt eine solche Lesart nahe. Hinzuweisen ist aber auch darauf, dass sich die kommunistische Utopie und die Individualpsychologie in der sozialistischen Konzeption nicht ausschließen: Das Individuum kann nur glücklich und frei leben, wenn der Staat und die Gesellschaft glücklich und frei sind. Insofern liegt eine Interpretation nahe, die nicht ausschließlich auf Fetzers ‚schlechtes Gewissen‘ abzielt, sondern dieses ‚Gewissen‘ direkt mit der Zukunft des Staates verschränkt.

Während Fetzer – und die\*der Zuhörende – mit dieser Flut an Anwürfen konfrontiert wird, schildert der Sprecher die Außenperspektive: „Aus dem Tor des Lagers tritt Gesa. Ihre Schritte lenkt sie fort. Nicht länger ertragen kann sie den Anblick Fetzers. Nicht länger den der verfallenen Baracken. Nicht länger die Hoffnungslosigkeit. Nicht länger das Elend.“<sup>232</sup> Auch hier wird wieder von der individualpsychologischen auf die gesellschaftstheoretische Sichtweise übergeleitet: Dass Gesa den Anblick des Menschen, der – aus ihrer Sicht – für den Tod ihres Mannes verantwortlich ist, „nicht länger ertragen“ kann, ist psy-

231 Vgl. Kittsteiner 2008, S. 47–50; und Linser 2007, S. 90–95.

232 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 144.

chologisch nachvollziehbar. Damit begnügt sich der Text aber nicht: Er weist darauf hin, dass Gesa auch „die Baracken, [...] die Hoffnungslosigkeit, [...] das Elend“ nicht länger ertragen könne, gemeint ist hier natürlich nicht nur das konkrete Lager, sondern das ganze Gesellschaftssystem der BRD.

Auf die kurze Erzählpassage folgt eine Reprise des Chores „Tags und nachts fahren Eisenbahnen“,<sup>233</sup> womit eine Klammer zum Beginn der Funkoper und damit zur Schilderung der Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten geschlagen wird: „Aber die ist mehr als ein Streifen Land.“

Klang der Chor bis jetzt wie eine Stimme des Kollektivs beziehungsweise der imaginierten sozialistischen Idealgemeinschaft, so wird durch die folgenden Geschehnisse ein neuer Blickwinkel interpretatorisch möglich: Der Chor als die Stimmen in Fetzers Innerem.

Der Sprecher berichtet, diesmal völlig ohne musikalische Begleitung und damit betont sachlich: „Bei der Essensausgabe hat sich nicht gemeldet Fetzer. Leer finden seine Nachbarn zur Schlafenszeit zwischen vier Brettern den Strohsack.“<sup>234</sup> Ein tonaler Fanfarenstoß der Trompete, der sich damit deutlich von der dem BRD-Agenten zugeordneten atonalen Fanfare des Beginns abhebt, leitet über zu einer völlig neuen musikalischen Nummer, welche dadurch, dass bis jetzt im dritten Teil beinahe ausschließlich mit bekanntem Material gearbeitet wurde, besonderes dramatisches Gewicht bekommt. Fetzer singt, begleitet vom Klavier und den Bläsern und damit instrumental wieder in die Nähe der Agitations- und Arbeiterlieder gerückt, aber durchaus noch im opernhafte Gestus:<sup>235</sup>

Ich geh vorbei an kahlen Mauern,  
den Blick gesenkt auf meine Spur.  
Geh ohne Zögern und Bedauern  
als zöge mich wer an der Schnur.

Der Sprecher berichtet, untermalt von weiteren Trompetenfanfaren, was im Lager passiert, wiederum angelehnt an Agentenfilmklischees

233 Ebd., S.145.

234 Ebd., S.149f.

235 Ebd., S.150f.

und den hinkenden Fuß des BRD-Agenten und die damit verbundene Goebbels-Assoziation in den Vordergrund rückend:<sup>236</sup>

Schweigsame Männer, geführt von einem Hinkenden,  
streifen durch das Lager. In ihren Händen Scheinwerfer.  
Der Lichtstrahl gleitet über nackte Wände, Strohsäcke,  
Gesichter. Gesichter. Gesichter.

Der Chor wiederholt noch einmal:

Tags und Nachts fahren Eisenbahnen über eine Grenze  
fahen sie.  
Die trennt zwei Länder, zwei Länder trennt sie,  
die liegen, wo Deutschland lag.

Und Fetzer steigt mit der zweiten Strophe seiner Arie ein:

Ein Streifen Land in grauer Frühe  
und den das Auge nicht erkennt.  
Und nicht erkennt mit aller Mühe,  
dass dieser hier ein Volk gar trennt.

In diesen beiden verbundenen Passagen wird noch einmal der vorgebliche Einheitsgedanke der DDR deutlich, welche – mindestens bis zum Mauerbau – öffentlich auf der Position bestand, ein vereinigt Deutschland anzustreben. Dies wird hier in den Zitaten „zwei Länder [...] die liegen, wo Deutschland lag“ und „ein Volk [...] trennt“ überdeutlich ausgestellt.<sup>237</sup>

Der Chor höhnt kurz über die vergeblichen Bemühungen der Agenten, Fetzer zu finden: „Umsonst fahren die Scheinwerferstrahlen über der Flüchtlinge Gesichter. Nicht mehr unter ihnen ist [...] Fetzer.“<sup>238</sup> bevor die letzten Strophen der Moritat zu Gehör kommen. Diesmal allerdings werden die Strophen, die das bereits erwähnte kommunistische

236 Ebd., S. 152.

237 Ebd., S. 155f.; vgl. zur offiziellen Einheitsideologie der DDR: Wolle 2015a, S. 106–108.

238 Ebd., S. 157–159.

Ideal der Selbsterkenntnis und Selbstkritik auf dem Weg zum freien sozialistischen Menschen präsentieren, jeweils vom Chor unterbrochen, welcher auch das letzte Wort hat und die marxistische Moral der Funkoper im Jubelgesang präsentiert: „Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein Eigentum.“:<sup>239</sup>

SÄNGER: Fetzer hat sich durchgerungen,  
zu erkennen sich als eigener Feind.  
Und den eigenen Feind hat er  
bezwungen,  
für die nächste Zukunft, wie es scheint.

CHOR: Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein  
Eigentum.  
Zwar ohne Ruhm, doch eines, das nicht  
zerrinnt.

SÄNGER: Fetzer hat sich durchgerungen,  
auszuliefern diesen Feind alsbald,  
dessen Lied ist schon verklungen  
und hat weithin doch einmal geschallt.

CHOR: Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein  
Eigentum.  
Zwar ohne Ruhm, doch eines, das nicht  
zerrinnt.

SÄNGER: Fetzer hat sich durchgerungen,  
von sich selbst sich selber zu befrei'n.  
Ist dem alten Fetzer er entsprungen,  
wird der neue Fetzer freier sein.

CHOR: Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein  
Eigentum.  
Zwar ohne Ruhm, doch eines, das nicht  
zerrinnt.

Die Funkoper endet mit der atonalen Fanfare, mit der sie begonnen hat. Die Gefahr durch die Agenten des Westens ist, so lässt sich dieses Ende interpretieren, also weiterhin präsent und gefährlich. Mag sich das Indi-

239 Ebd., S.160–163.

viduum Fetzter für die ‚richtige‘ Seite entschieden haben, der Kampf der Systeme geht weiter.

## *Analyse der Diskursparameter*

Schon bei der musikalisch-dramaturgischen Analyse wurde klar, dass es sich bei der Radiofassung von *Fetzters Flucht* eindeutig um ein ideologisch massiv aufgeladenes Werk handelt. Thematisch behandelt es mit der Flucht vom Osten in den Westen einen tagesaktuellen Konflikt, musikalisch steht es ganz in der Tradition von Brechts Epischem Theater, auf dass sich Komponist Kurt Schwaen, der unter anderem Brechts Schloper *Die Horatier und die Kuratier* vertonte,<sup>240</sup> auch ausdrücklich beruft. Diskursiv nimmt es eindeutig Stellung für die sozialistisch-kommunistische Ideologie. Im Folgenden soll das Werk nun noch einmal zusammenfassend unter den oben skizzierten Analyseparametern untersucht werden.

*Ideologische Konfliktkonzeption:* Das große Thema der Funkoper ist der innerdeutsche Konflikt zwischen kapitalistischer BRD und sozialistischer DDR um eine Wiedervereinigung Deutschlands (die im Text durchaus konkret angesprochen wird) sowie allgemein der Konflikt der Systeme. Manifestiert wird dieser Konflikt in der Republikflucht des Protagonisten Harry Fetzter. Pointiert zusammengefasst: *Fetzters Flucht* handelt vom Kampf der Systeme, ohne jedoch über den innerdeutschen Konflikt hinaus auf den sogenannten Kalten Krieg zwischen West- und Ostmächten, vor allem zwischen den USA und der Sowjetunion zu verweisen. Durchgearbeitet wird dieser Konflikt an dem hochaktuellen Thema der Flucht eines jungen Mannes in den Westen, seine Gründe – und damit das Leben in der DDR – werden jedoch nur angedeutet und nicht ausgeführt. Stattdessen konzentriert sich das Stück darauf, die Verführungskunst und den moralischen Bankrott des westlichen Systems ausführlich darzustellen.

*Identitätspolitische Konzeption:* Die DDR, also das eigene System, welches auch die Funkoper produzierte, wird als das ‚bessere‘ Deutschland dargestellt: Ein bei weitem nicht perfekter Staat – ansonsten hätte Fetzter ja keinerlei Grund zu fliehen – der allerdings, und dies ist der

240 Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1987, S. 4.

ideologisch entscheidende Punkt, durch Selbstkritik und harte Arbeit der Bevölkerung am eigenen kritisch-sozialistischen Bewusstsein sowie am ganzen Staatswesen wachsen und sich dem perfekten sozialistischen Modell annähern will. In der Oper wird diese Position vom Wächter und seiner Frau Gesa vertreten. Der Wächter erklärt Fetzer:<sup>241</sup>

Hier gibt es genug Glück und auch für dich ein Stück.  
Aber öffne die Augen uns sieh es,  
aber öffne die Fäuste und greif es,  
aber öffne die Ohren und lern es –  
denn nichts lernt sich leichter als Glück!

Und Gesa spricht bei der finalen Konfrontation zu ihm mit Verweis auf die ihn dazu zwingende – sozialistische! – Zukunft: „Bist du wirklich ohne Schuld, so komm zurück. Komm zurück in dein Land. Komm und stelle dich der Untersuchung“.<sup>242</sup> Suggestiert wird also das Bild eines gerechten Staates, der unvoreingenommen den Sachverhalt bewerten würde und – so die implizierte sozialistische Idee – auch die eigenen Fehler im Staatssystem, die erst zu Fetzers Flucht führten, untersuchen und an ihrer Behebung arbeiten würde. Auch im Gleichnis des Wächters („Stark ist jede Kette wie ihr schwächstes Glied“) und der abschließenden Moritat („Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein Eigentum“) drückt sich die sozialistische Idee des lernenden Individuums, das in einem großen, gesellschaftlichen Staatsganzen aufgeht, aus. Um die eigenen menschlichen Schwächen zu überwinden, müssen die Staatsbürger\*innen aber eben den Prozess der Erkenntnis durchlaufen und sich selbst und ihre egoistischen Begierden hinter sich lassen. Überdeutlich wird dies in den Zeilen der letzten Moritat: „Fetzer ist es nun gelungen, von sich selbst sich selber zu befreien. / Ist dem alten Fetzer er entsprungen, wird der neue Fetzer freier sein“ – Fetzer auf dem Weg zum sozialistischen Menschen.

*Gegner:* Der Gegner ist auf den ersten Blick übereindeutig die BRD, verkörpert durch den schmierigen BND-Agenten und die „idiotisch[ ...] munter[en]“ Choristinnen. Somit scheint auch die Dualität von kapitalistischen Versprechungen (Chor) und machtpolitischem Unter-

241 Schwaen/Kuhnert 1959, S. 40.

242 Ebd., S. 136f.

drückungssystem (Agent) in der Besetzung verkörpert. Auf den zweiten Blick ist der eigentliche Gegner aber nicht nur die BRD, sondern auch die menschlichen Triebe, Wünsche und Begierden des Individuums, die überwunden werden müssen. Der eigentliche Feind also ‚luert im Inneren‘.

*Musikalische Gestaltung von Protagonist\*innen und Gegnern:* Die eigentlichen Held\*innen des Stücks, Gesa und der Wächter, werden mit langsamen, melodischen, und vor allem tonalen Motiven charakterisiert, welche sofort ‚ins Ohr‘ gehen und die Sympathien der Hörer\*innen wecken sollen. Auch werden sie mit Opernstimmen, vollem Streichorchester (und im Falle von Gesa auf der Metaebene mit der Besetzung durch eine Staatspreisträgerin der DDR) musikalisch ‚geadelt‘. Demgegenüber steht die BRD mit atonalen, Jazz-artigen Klängen, einer oft nur bruchstückhaften musikalischen Begleitung und der schrillen Tenorstimme des Agenten, ergänzt durch die in der Tonalität verschobenen Fanfaren, welche von Anfang an die Bedrohung durch den Westen symbolisieren. Dass aus heutiger Perspektive die BRD-Musik deutlich ‚interessanter‘, da musikalisch vielschichtiger und avancierter klingt als die konventionellen, durch die Wiederholungen und klischeehaften Bilder in die Nähe des Kitsches<sup>243</sup> rückenden Nummern des DDR-Identifikationspotentials, ist eine Ironie der (Musik-)Geschichte.

Interessanterweise schien den Autoren des Werks und/oder den verantwortlichen Redakteur\*innen beim DDR-Rundfunk die textliche und musikalische Charakterisierung des BRD-Systems noch nicht krass genug, weshalb man für die Ursendung – über die Partitur hinausgehend – noch zwei Sprechpassagen einfügte, jeweils nach der Moritat, welche den ersten und zweiten Teil beschließt. Diese Sprechpassagen werden nicht vom „Sprecher“ vorgetragen, sondern von einer Frauenstimme, welche eindeutig nicht der Sängerin von Gesa gehört, aber im Abspann auch nicht als eigenständige Figur gelistet wird. Somit scheint es wahrscheinlich, dass diese ideologische Verschärfung recht kurzfristig eingefügt wurde.<sup>244</sup> Am Ende des ersten Teils heißt es: „So ist Fetzer

243 Kitsch: „[A]us einem bestimmten Kunstverständnis heraus als geschmacklos [und sentimental] empfundenes Produkt der darstellenden Kunst, der Musik oder Literatur.“ Duden 2022.

244 Der genaue Hergang lässt sich leider anhand der überlieferten Materialien und Briefwechsel in den Archiven nicht rekonstruieren.

geflohen. So verlässt er seinesgleichen und macht sich so schuldig, indem er sie verlässt und indem er auf sich lädt den Tod des Menschen. So zeigt er sich selber unmenschlich.“<sup>245</sup> Am Ende des zweiten Teils, nach der Entscheidung, auf das Angebot des Agenten einzugehen, sagt die Sprecherin mit bitterer Ironie: „So merkt auch Fetzer: Unter Wölfen muss man selbst einer werden oder wird selber gefressen. So merkt er, was Ideale sind. Nämlich blutige Lefzen, spitzige Krallen und das Reißzahngebiss. Denn es ist ja die Gesellschaft der Wölfe und Fetzer ist unter sie gekommen.“<sup>246</sup> Dadurch, dass diese Passagen, im Gegensatz zu denen des Sprechers nicht musikalisch untermalt sind, kommt ihnen – genauso wie durch die extrem eindeutige Metaphorik, die zu allem Überfluss auch noch überdeutlich erklärt wird – eine herausgehobene und die Aufmerksamkeit der Hörenden auf sich ziehende Bedeutung zu. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass den Verantwortlichen die ideologische Stoßrichtung der Oper, wie sie in der Partitur erscheint, nicht eindeutig genug war, und man sich für alle Fälle durch eine vorgegebene Interpretation absichern wollte. Das aus heutiger Sicht ohnehin ideologisch recht eindeutige Kunstwerk selbst verliert durch diese extreme Ideologisierung an Ambivalenzen: Statt die Zuhörenden, wie es in der Partitur intendiert ist, zur Reflektion und zum eigenen Denken anzuregen (auch wenn schon hier die Intention recht klar ist), wird in der gesendeten Fassung durch die eingearbeiteten Sprechpassagen der Interpretationsraum vollständig geschlossen.

*Subversive Ideologiekritik?:* Zwei Passagen im Werk können als ideologiekritisch gelesen werden. Erstens wird Fetzers Wunsch nach einem neuen Leben durchaus so dargestellt, dass die Hörenden Sympathien für ihn entwickeln und Verständnis für seinen Wunsch aufbringen können. Der Hinweis auf seine toten Eltern und sein Allein-Sein in der Welt sollen Mitleid beim Publikum evozieren und seinen Wunsch nach einem „Stück vom Glück“ nachvollziehbar machen. Die folgenden, oben ausführlich zitierten, ideologisch kompatiblen Worte des Wächters („Hier gibt es genug Glück“) können somit auch als das gelesen werden, was sie aus heutiger Perspektive sind: Propaganda-Phrasen.

Zweitens kann der Chor „Melden muss man, was man sich nicht erklären kann“ mit der vielstimmig wiederholten Aufforderung „Mel-

245 Rügner 1959, 00:18:19–00:18:35.

246 Ebd., 00:37:07–00:37:30.

den, melden, melden!“ als Kritik am Überwachungssystem der DDR gelesen werden. Auch wenn es sich hier dramaturgisch gesehen um die Mitflüchtlinge Fetzers im westdeutschen Auffanglager handelt, werden doch mutmaßlich viele Hörende in der DDR diese Szene als Darstellung der eigenen politischen Lebensrealität in einem Staatssystem interpretiert haben, welches auf Überwachung der Bürger\*innen bis in die privatesten Lebensbereiche setzte. Falls die Autoren eine solche Interpretation intendierten, könnten sie sich allerdings auch wieder auf das Ideal des sozialistischen Staates berufen: Dieser fordert schließlich von seinen Bürger\*innen – und damit explizit auch von den Künstler\*innen – auf Missstände in Staat und Gesellschaft hinzuweisen, diese so zur Diskussion zu bringen und damit langfristig zu einem besseren Staat beizutragen. Hier handelt es sich wieder um eine idealistische Idee von Kunst im Allgemeinen und Theater im Besonderen: Durch das Ansprechen von Problemen und die Anregung zur Diskussion eine politische Veränderung herbeizuführen.<sup>247</sup> Dass sich dies mit dem totalitären Charakter des DDR-Regimes nicht vertrug, führte genau zu den Problemen, welche das Theater schon für Platon gefährlich machten, und auch in der DDR in Verboten resultierte, welche die scheinbar konstruktive Aufgabe des Theaters für den Staat ad absurdum führten.

*Inszenierung der Uraufführung:* Dieser Untersuchungsparameter wurde für die Radiofassung von *Fetzers Flucht* in der musikdramaturgischen Analyse abgehandelt, da die auditive Inszenierung konstituierender Werkbestandteil ist. Auf die abweichende Inszenierung der TV-Version wird im folgenden Teilkapitel eingegangen.

*Kulturpolitischer Erfolg:* Während die Radiofassung von *Fetzers Flucht* unbeanstandet blieb und sogar als Erfolg galt, wurde die TV-Fassung Opfer einer vernichtenden kulturpolitischen Kampagne. Auch auf diese wird im Folgenden eingegangen.

247 Die dem Theater offiziell zugedachte Funktion war eine Schulung der dialektischen Diskursfähigkeit der Bevölkerung. Dies spiegelt sich unter anderem in Inge Müllers Hörspiel *Weiberbrigade*, in welchem ein Funktionär eine Arbeiterin zu einem romantischen Abend im Theater einlädt, dies aber ironisch verklausuliert: „Die Theaterkarten sind nur damit du in Dialektik besser wirst.“ Müller 1960.

## Vergleich mit der Fernsehfassung

Nach der Ursendung der Radiofassung von *Fetzers Flucht* wurde auch das staatliche Fernsehen der DDR auf den Stoff aufmerksam und beschloss, eine TV-Fassung der Funkoper zu produzieren. 1962, drei Jahre nach der Ursendung im Radio, feierte die Fernsehfassung Premiere<sup>248</sup> – und wurde kurz darauf verboten und auf das Heftigste kritisiert. Wie konnte es dazu kommen? Warum erregte eine, aus heutiger Perspektive vorbildlich die sozialistisch-kommunistische Ideologie betonende Fernsehoper solch heftige Erregung auf Seiten der staatlichen Kulturpolitik, die sogar bis zum Verbot führte? Auffällig ist hierbei, dass die DDR hierbei ein der Zensurpraxis der Nationalsozialisten entgegengesetztes Vorgehen wählte: Während in der Zeit des Dritten Reichs die Reichsdramaturgie vor allem auf „Empfehlungen“ setzte und Verbote, wenn sie denn überhaupt ausgesprochen wurden, möglichst diskret handhabte,<sup>249</sup> fühlte sich die DDR-Kulturpolitik genötigt, ihre Argumente und Gründe für das Verbot öffentlich diskursiv zu erläutern. Hier wird wieder das sozialistische Ideal deutlich, dass ein öffentlicher Diskurs alle Bürger\*innen von der Richtigkeit des sozialistischen Vorgehens überzeugen sollte, was im Widerspruch zu einer rein totalitären Staatskonzeption steht – und, wie bereits betont, den Raum für Nachdenken, Interpretationen und Spekulationen öffnete. Bevor diese Diskurse rund um das Verbot in den Blick genommen werden, sollen kurz die fünf entscheidenden Änderungen von der Radio- zur Fernsehfassung der Funkoper analysiert werden.<sup>250</sup>

1. Die Funkoper wurde für die TV-Ausstrahlung entscheidend gekürzt. Während die Radioversion fast genau eine Stunde dauert, ist die TV-Version mit 40 Minuten um ein volles Drittel einge-

248 TV-Fassung: Stahnke/Kunert/Schwaen 1962.

249 Vgl. Frank 2015, S.187.

250 Da über die Fernsehfassung deutlich mehr Literatur vorliegt als über die Radioversion, werden im Folgenden nur schlaglichtartig die wichtigsten formalen, ästhetischen und inhaltlichen Änderungen geschildert. Zur weiterführenden Analyse speziell der Ästhetik von Bild und Ton vgl. Wrage 2008, S.322–340; Thiel 2014; sowie Gumbert 2014, S.105–134.

strichen. Die schon in der Ausgangsversion extrem komprimierte Handlung muss also noch einmal kompakter dargeboten werden. Dies wird durch die Auslassung ganzer Nummern sowie den weitgehenden Verzicht auf Reprisen erreicht. Damit verliert das Werk jedoch zwei seiner konstituierenden Prinzipien: Zum einen wird die sozialistisch-agitatorische Reflexionsebene auf die Strophen der Moritat beschränkt, die kommentierenden Nummern „Wo Deutschland liegt, liegen zwei Länder“, „Das Gleichnis des Wächters“ und „Schlaf, Fetzler, Schlaf“ sind genauso gestrichen, wie der zweite Teil des Agenten-Songs „Es braucht die Jugend erneut Ideale“ und Fetzlers Schlussgesang „Ich geh’ vorbei an kahlen Mauern“. Dadurch wird die ideologische Stoßrichtung des Werks deutlich abgemindert. Zum zweiten wird durch den Verzicht auf die Reprisen und das starke Kürzen der Arien von Gesa, Wächter und Fetzler das musikalische Verweisspiel, das die Zuhörenden zum assoziativen Verknüpfen der Handlungsteile bringen sollte, ad absurdum geführt und die teils bewusst einfach gehaltenen und dadurch eingängigen Melodien wirken nur noch unterkomplex. Eine detaillierte Aufstellung der musikdramaturgischen Änderungen ist Tabelle 4 im Anhang zu entnehmen.

2. Relativ problemlos funktioniert dafür der Verzicht auf die Erzählerstimme des „Sprechers“. Hier wird – den Konventionen des neuen Mediums folgend – eine Transformation von Erzählung in Bild durchgeführt. Was bisher nur erzählt werden konnte, kann nun gezeigt werden; wo der Text der Erzählung durch Inversionen dramatische Fallhöhe erzeugt hatte, kann nun durch expressive Bildsprache (etwa die an das Genre des Film-Noir erinnernden Establishing-Shots, die Großaufnahmen der stark emotional agierenden Schauspieler\*innen sowie ungewohnte Kameraperspektiven) ein analoger Verfremdungseffekt erzielt werden.
3. Die Fernsehfassung ersetzt das agitatorische Moment durch eine neue Rahmenhandlung, in der Fetzlers Weg aus dem Auffanglager zurück in die DDR gezeigt wird. Auf diesem Rückweg wird Fetzler von den Agenten des BND verfolgt und versteckt sich auf einem Schiff, wo er den beiden dort lebenden Schifffern die Geschichte seiner Flucht aus dem Westen und im BRD-Flüchtlings-

lager erzählt. Die ganze Fabel der Radioversion wird also als Rückblende erzählt, der Titel *Fetzers Flucht* wird damit doppeldeutig: Erstens wird damit wie bisher Fetzers Flucht in den Westen bezeichnet, zweitens wird aber nun auch die Flucht aus dem Westen, gejagt von den Agenten, zurück in die ‚Sicherheit‘ des Sozialismus impliziert. Dadurch, dass der Film mit der Rahmenhandlung einsetzt, wird diese ‚neue‘ Bedeutungsebene von den Zuschauenden sogar als die dominante Interpretation wahrgenommen. Für die Rahmenhandlung komponierte Kurt Schwaen neue Begleitmusik.

4. Die Fernsehoper ist nicht mit Opernsänger\*innen, sondern mit prominenten Schauspieler\*innen besetzt, die Titelrolle spielt Ekehard Schall vom Berliner Ensemble, womit ein weiterer Brecht-Bezug hergestellt wird. Auffälligerweise werden die Stimmen der Schauspielenden nicht von geschulten Opernstimmen gedoubelt, was problemlos möglich gewesen wäre, wie in Punkt 5 gezeigt wird. Die Schauspieler\*innen singen selbst. Obwohl die Partien hierfür von Schwaen vereinfacht wurden, sind die nicht ausgebildeten Stimmen, gerade in den komplexen Partien Fetzter, Gesa, Wächter und Agent, der Herausforderung nicht gewachsen,<sup>251</sup> was im Vergleich zur Radiofassung zu einer deutlich schwächeren ästhetischen Hörerfahrung führt. Deutlich wird hier (ganz im Gegensatz zur Radiofassung) ein gewisses Misstrauen gegenüber dem Genre Oper, das offenbar als künstlich und für das breite Publikum unverständlich eingestuft wurde. Die Intention des Regisseurs, mit den Schauspiel-Stimmen eine direktere, unmittelbarere und ungekünstelte Wirkung zu erzeugen, ist allerdings nicht aufgegangen.
5. Bildästhetisch arbeitet der in schwarz/weiß gedrehte Film mit starken expressionistischen Bildern, ungewöhnlichen Kameraperspektiven, schnellen Schnitten, extremen Großaufnahmen sowie einer für das damalige DDR-Fernsehen extrem gewagten Strip-tease-Szene (in der Fantasie Fetzers von einem Luxusleben im Westen).<sup>252</sup>

251 Vgl. dazu auch Thiel 2014, S.230.

252 Zur Bildästhetik vgl. Wrage 2008, S.131f.

Die filmische Inszenierung (Regie: Günter Stahnke), welche an Avantgarde-Filme aus der Zeit der Weimarer Republik anknüpft,<sup>253</sup> erzeugt damit einen immersiven Sog, der die Zuschauenden suggestiv in die Handlung und die teils alptraumhaften Geschehnisse hineinzieht. Das auch aus heutiger Sicht auffälligste Stilmittel ist jedoch der Verzicht auf Sprache und Gesang im Bild. Die Protagonist\*innen blicken sich bedeutungsschwer an, bewegen jedoch ihre Münder nicht. Alle Sprech- und Gesangstexte kommen dabei aus dem Off. Dieses stark verfremdende Verfahren der Trennung von Bild und Ton hätte eine Vertonung mit Opernstimmen problemlos ermöglicht. Dass dies nicht umgesetzt wurde, könnte der Überlegung geschuldet sein, dass eine Opernstimme ein weiterer Verfremdungseffekt sei und man – wenn man schon in der Bildsprache extrem avantgardistisch arbeitet – zumindest akustisch eine scheinbare Authentizität behaupten möchte. Ob diese durch die singenden Schauspieler\*innen wirklich erreicht wurde, bleibt jedoch offen.

### *Nachzeitige Quelle: Pressekampagne*

Im Gegensatz zur Radio-Fassung erregte die Fernseh-Oper *Fetzers Flucht* den Ärger der SED-Kulturpolitik und führte zu einem mittleren Skandal. Dieser wird in der vorliegenden Arbeit nur skizziert, da sich die Kritik und damit auch der Diskurs einerseits nicht direkt auf die opernhafte Elemente am Werk bezogen (die Arbeit des Komponisten Kurt Schwaen wurde ganz im Gegenteil in der Kritik komplett ausgespart), andererseits aber auch bereits durch Henning Wrage exzellent aufgearbeitet wurden.<sup>254</sup> An dieser Stelle werden also nur die Grundzüge der Kritik wiedergegeben, da sich die Argumentationsmuster und -strategien unter anderem in der Kritik an der hier später ausführlicher behandelten Inszenierung der *Elektra* durch Ruth Berghaus widerspiegeln. Ein kurzer Exkurs auf die auf einer Metaebene angesiedelte West-Rezeption der Ost-Rezeption wirft ein Schlaglicht auf die angespannte kulturpolitische Stimmung im geteilten Deutschland.

253 Zum Beispiel: Wiene 1920; Lang 1927.

254 Wrage 2008, S. 322–341.

Wie fast immer in der DDR gab das offizielle Parteiblatt, das *Neue Deutschland*, die Rezeptions- und Argumentationslinie vor. Henning Wrage spricht davon, dass „[d]er Parteisoldat [...] Walter Baumert, Dramaturg und Autor beim DFF, [...] seine Pflicht mustergültig“ erfüllte.<sup>255</sup> Schon der Titel der Kritik verweist darauf, dass der Komponist weitestgehend ausgeklammert wurde und die Kritik vorwiegend dem Regisseur und dessen Bildsprache galt: „Kunerts Flucht in den Schematismus“.<sup>256</sup> Dieser Vorwurf ist dem Formalismus nah verwandt und bezieht sich sowohl auf Form („Nachäffung und Anbetung westlichen Modernismus“),<sup>257</sup> Inhalt („fatale und abstruse Geschichte eines unglaublich beschränkten Trottel und kriminellen Schwerverbrechers“)<sup>258</sup> als auch auf den identifikatorischen Charakter Fetzers.<sup>259</sup> Das verwundert insoweit, als das Identifikationspotential (allerdings mit einem positiven Helden) ein Grundmerkmal des Sozialistischen Realismus ist.

Flankiert und verstärkt wurde die Aussage der Kritik durch den Abdruck von (ausschließlich negativen) Leserbriefen in diversen Blättern. Ob diese tatsächliche Meinungen von Zuschauenden wiedergaben oder von der Redaktion gefälscht wurden, muss offen bleiben.<sup>260</sup> Die ‚Stimmen aus dem Volke‘ bestätigen auf jeden Fall die Expertenmeinung der Kritik und verweisen damit auf den in der DDR oft postulierten Gleichklang zwischen Volk und Führung. In diesen Briefen heißt es beispielsweise: „Wir bedanken uns für derartigen überkandidelten Unsinn“ oder „War die Sendung für die Insassen einer Nervenheilanstalt gedacht?“<sup>261</sup> Das Motiv der Geisteskrankheit findet sich öfter: „Ich habe auch diese fünfzig [sic!] Minuten über mich ergehen lassen und glaubte

255 Ebd., S. 323.

256 Baumert 1962.

257 Ebd.

258 Ebd.

259 Vgl. Wrage 2008, S. 234. Wrage weist hier auch darauf hin, dass der Vorwurf, „Fetzer sei ein identifikatorischer Charakter [...] bei einem Stück, das mit dem epischen Theater verwandt ist, zumindest eigentümlich“ sei.

260 Die Frage nach der Fingiertheit von angeblichen Leserbriefen findet sich auch im Diskurs um die *Elektra*-Inszenierung von Ruth Berghaus; vgl. S. 235.

261 Beide Zitate sind direkt neben der Kritik von Walter Baumert abgedruckt (Baumert 1962), weitere Leserbriefe finden sich abgedruckt bei Wrage 2008, S. 324.

am Ende, Dialoge in einer Nervenheilanstalt belauscht zu haben.“<sup>262</sup> Ein Leserbrief thematisiert auch explizit ein Vorurteil, wie „Oper“ zu sein habe: „Ich möchte wissen, was an dieser Sendung gefallen sollte. Es war keine Oper, denn die Musik war nicht melodios, sondern zum Schuheausziehen.“<sup>263</sup>

In der Situation des Kalten Kriegs war auch die kulturpolitische Rivalität zwischen DDR und BRD sehr stark. Somit war es selbstverständlich, dass auch die West-Presse den Fall kommentierte. Henning Wrage, der die komplette Rezeption der Fernseh-Fassung von *Fetzers Flucht* aufgearbeitet hat, beschreibt die mediale Situation in Ost und West wie folgt:

Es ist bezeichnend für das vom Gegenstand abgekoppelte, fast mechanische Funktionieren der Medien im Kalten Krieg, dass nach der Kritik im Osten, Ende Dezember 1962 die westliche Presse den explizit antiwestlichen Film *Fetzers Flucht* nun in Schutz nimmt. Die FAZ und die Frankfurter Rundschau skizzieren jeweils kurz den Plot, loben die formale Innovation, weisen aber in erster Linie auf die Berichterstattung in der DDR-Presse hin.<sup>264</sup>

Schon die Titel der West-Rezensionen sprechen Bände: „Fetzers Flucht‘ von der SED zerfetzt“<sup>265</sup> und „Von der SED-Kritik verdammt“<sup>266</sup>. Beide verweisen explizit (und sicher nicht zu Unrecht) auf die Steuerung der Anti-Fetzer-Kampagne durch die herrschende Partei und loben damit implizit die freie Kunstausübung im Westen.

262 Löbel 1963.

263 Neumann 1963. Es fällt auf, dass mehrere Zeitungen am selben Tag Leserbrief-Seiten zu *Fetzers Flucht* druckten, ein weiterer Beleg für die gezielte Lenkung der Kampagne.

264 Wrage 2008, S. 325.

265 UPI 1962.

266 FAZ 1962.

## Zwischenfazit

Die Untersuchung der Funkoper *Fetzers Flucht* hat gezeigt, dass die Fernsehfassung – ganz im Gegensatz zur Radiofassung – stark kritisiert und skandalisiert wurde. Die Handlungsebene wurde dabei nur gestreift – da diese, wie die Analyse zeigte, im Grundsatz stark ideologisch geprägt (und damit staatskonform) war, ist dies auch wenig überraschend. Stattdessen wurde an *Fetzers Flucht*, wie auch schon beim *Verhör des Lukullus* ein Exempel an der scheinbar formalistischen Machart statuiert. Bezog die Kritik sich bei *Lukullus* auf die unharmonische Musik, standen bei *Fetzers Flucht* die bildästhetischen Entscheidungen, die – wie gezeigt wurde – stark expressionistisch und von Stilisierungen geprägt waren – im Fokus der Kritik.

Mit der vernichtenden Kritik an dem Experiment *Fetzers Flucht* (die eigentlich erfolgreiche Radioversion verschwand mit der kritisierten TV-Fassung in der Versenkung) wurde auch das Genre der Funkoper eingestampft – und damit der Versuch, die scheinbar elitäre Oper der ganzen Bevölkerung und allen Schichten zugänglich zu machen.

Mehr Erfolg hatte eine andere Strategie: Der Versuch, eine „neue Nationaloper“ zu schaffen – auf historischen Sujets der deutschen Geschichte beruhend, herkömmlich ‚klassisch‘ in Libretto, Komposition, Inszenierung – und damit perfekt geeignet für staatspolitische Repräsentationsanlässe. Ein prominentes Beispiel des Typus „neue Nationaloper“ wird im folgenden Kapitel analysiert.

### Kapitel 3: Jean Kurt Forest, *Der arme Konrad*

*Fetzers Flucht* hatte, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, den Anspruch mit grundsatzpolitischen (Welches der beiden deutschen Systeme ist zu bevorzugen?) und tagesaktuellen Fragen (die zunehmende Zahl an „Republikflüchtlingen“<sup>267</sup>) gesellschaftspolitische Diskurse des neuen Staates in einer ausdrücklich so benannten Oper zu verhandeln und diese durch die Popularisierung des scheinbar elitären Genres<sup>268</sup> in der Transformation zur „Funkoper“ für die breite Bevölkerung zur Diskussion zu stellen. Rezipiert wurde das Werk aber auf einer völlig anderen Diskursebene, nämlich auf derjenigen der Machart: *Fetzers Flucht* wurde Schematismus und Formalismus vorgeworfen, die inhaltlichen Aspekte der dargestellten Handlung traten demgegenüber in den Hintergrund.

Das folgende Beispiel, *Der arme Konrad* von Jean Kurt Forest, wurde deshalb ausgewählt, weil ihm – obwohl zeitgleich zu *Fetzers Flucht* 1959 uraufgeführt – ein völlig anderes, wenngleich nicht weniger ideologisch zugespitztes Opernverständnis zugrunde liegt und ein Diskurs auf einer völlig anderen Ebene, derjenigen der sogenannten „Nationaloper“, geführt wurde. Da die Handlung von *Der arme Konrad* mit den deutschen Bauernkriegen ein historisches Sujet behandelt, fällt ein tagespolitisch diskursiver Anspruch scheinbar weg. Wie lässt sich nun aber aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts rekonstruieren, welche diskursive Schlagkraft und Wirkung das Werk bei der Uraufführung gehabt haben könnte, wie es gelesen, gehört und interpretiert wurde? Eine werkimmanente musikdramaturgische Analyse wie sie im vorangegangenen Kapitel für *Fetzers Flucht* durchgeführt wurde (und auch im nächsten Kapitel für *Missa Nigra* wieder zum Zuge kommen wird), würde hier schnell an ihre Grenzen kommen, da der ideologische Kern des Werkes nicht immanent zum Ausdruck kommt. Stattdessen wird versucht, durch eine Adaption der Methode der „Historischen Aufführungsforschung“<sup>269</sup> die Ideologie des Werkes zu rekonstruieren. Wur-

267 Vgl. Bispinck 2003, S. 285–309; sowie Ackermann 1995.

268 Vgl. Frank/Kiendl 2020, S. 28.

269 Mungen 2017.

de der von Anno Mungen am Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau vorgeschlagene Ansatz ursprünglich zur Rekonstruktion eines transitorischen Ereignisses (der Theateraufführung) entwickelt und wurde bisher für die Forschung zu Stimmen<sup>270</sup> sowie für theaterhistorische Zusammenhänge<sup>271</sup> erfolgreich angewendet, so soll nun ein in einem Werk eingeschriebener Diskurs durch Betrachtung der vor- und nachzeitigen Quellen rekonstruiert und somit der Analyse zugänglich gemacht werden.

Folgende vorliegende Quellen werden analysiert: Ein normativer Zeitungsartikel aus *Neues Deutschland*, in dem bereits 1952 eine „neue Nationaloper“ gefordert wird,<sup>272</sup> das Programmheft zur Uraufführung von *Der arme Konrad* an der Berliner Staatsoper im Rahmen der Feierlichkeiten des 10-jährigen Staatsjubiläums der DDR<sup>273</sup> sowie eine Handreichung für Musiklehrer\*innen, wie *Der arme Konrad* im Schulunterricht zu besprechen sei<sup>274</sup>. Somit liegen mit diesen drei Dokumenten eine deutlich vorzeitige Quelle (der Artikel), eine nahezu gleichzeitige (das Programmheft), sowie eine nachzeitige (die Handreichung für den Schulunterricht) vor, welche den ideologischen Diskurs gleichsam aus drei zeitlichen Perspektiven spiegeln.

### „Für eine deutsche Nationaloper!“ – Zeitungsartikel, *Neues Deutschland*, 1. 11. 1952<sup>275</sup>

Am 1. November 1952 erschien in *Neues Deutschland*, der Zeitung, die sich offiziell „Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands“<sup>276</sup> nennen durfte, prominent auf der Titelseite

270 Mungen 2021a.

271 Nutz/Reupke 2020.

272 o.A. 1952.

273 Berliner Staatsoper 1959.

274 Altmann 1962.

275 o.A. 1952.

276 Zur Geschichte der heute noch existierenden Zeitung *Neues Deutschland* vgl. *Neues Deutschland* 2022.

platziert, ein Artikel mit dem Titel „Für eine deutsche Nationaloper!“.<sup>277</sup> Auffällig ist, dass dieser Artikel keine Autorennennung hat – dies verstärkt den Eindruck, dass es sich bei den gestellten Forderungen um eine Idee von ‚ganz oben‘ handelt. Der Text gliedert sich in ein Narrativ ein, welches die DDR als das ‚bessere Deutschland‘, als legitimen Nachfolger der Weimarer Klassik und des Deutschlands der ‚Dichter und Denker‘ klassifizierte<sup>278</sup> und überträgt diesen Diskurs auf die Frage des sozialistischen Operschaffens. Der Text beginnt mit einem Rekurs auf genau jene ‚Dichter und Denker‘ und zählt eine ganze Reihe von deutschen Komponisten auf, gefolgt von dem Verweis auf deren internationale Anerkanntheit. Daraufhin wird die Liebe des deutschen Volkes zu diesen behauptet, um dann einen Gegensatz zu den USA und der von dort importierten, vor allem in der BRD gefeierten und auch in der DDR (wie auch zuvor im NS-System) oft heimlich gehörten Jazz-Musik<sup>279</sup> zu postulieren:

Die Musik gehört zu den großen humanistischen Traditionen der nationalen Kultur unseres Volkes. Die Werke Bachs, Händels, Haydens, Mozarts, Beethovens, Webers und Wagners sind in der ganzen Welt bekannt und geschätzt. Das deutsche Volk liebt die Musik und verehrt seine großen Tonschöpfer. Alle Versuche der amerikanischen Kulturbarbaren, ihm diese tiefe Liebe zu rauben, sind gescheitert. Das deutsche Volk lehnt die Äußerungen der ‚amerikanischen Lebensweise‘ aufs Entschiedenste ab und verlangt eine Musik im Geiste unserer Klassik.<sup>280</sup>

Der letzte Satz ist eindeutige Propaganda und bedient eine alte totalitäre Technik: Zuerst wird ein scheinbarer Wunsch des Volkes ausgemacht, dann wird dieser von den Herrschenden scheinbar aufgenommen und politisch realisiert. Dass die Bevölkerung auch in der DDR durchaus Interesse für die „amerikanische Lebensweise“ und die Mu-

277 o.A. 1952.

278 Vgl. zur Goethe- und Schillerinstrumentalisierung in der DDR: Wollé 2015a, S.147–155.

279 Höhne 1991, S.33–47.

280 o.A. 1952.

sik der „Kulturbarbaren“ hatte, ist gut dokumentiert,<sup>281</sup> wird hier jedoch schlichtweg geleugnet.

Im folgenden Absatz fallen zwei Aspekte auf: Einerseits wird sehr deutlich auf das historizistische Konzept der DDR angespielt, andererseits versucht sich der Autor in der dialektischen Aufgabe, die Musik der Arbeiterbewegung und die Agitations-Lieder – welche kompositorisch sehr wenig mit den oben aufgezählten ‚Klassikern‘ zu tun haben – als Zwischenschritt auf dem Weg zur neuen Oper einzureihen:

Die geschichtliche Mission, die das deutsche Volk im Kreis der friedliebenden Völker zu erfüllen hat, sein Kampf um die freie Entfaltung einer unabhängigen nationalen Kultur, seine großen musikalischen Traditionen auferlegen auch den deutschen Tonkünstlern hohe Verpflichtungen. In der Deutschen Demokratischen Republik haben die Komponisten begonnen, im Geiste unserer altehrwürdigen Musiktradition die Grundlagen für eine neue, höhere Musikkultur zu schaffen. Anknüpfend an den reichen Schatz des deutschen Volksliedes und der Lieder der Arbeiterbewegung sind in den letzten Jahren viele schöne Jugend-, Massen- und Aufbaulieder entstanden, mit deren begeisternden Melodien auf den Lippen ein neues Geschlecht das Schicksal Deutschlands im Geiste des Friedens und des Aufbaus formt. Unser neues Leben ist ohne diese Lieder nicht mehr vorstellbar.<sup>282</sup>

Es werden bereits hier, eingebettet in die im *Neuen Deutschland* üblichen Phrasen von Aufbau und Frieden, zwei konkrete Forderungen an die neue „höhere Musikkultur“ gestellt: „Begeisternde[ ...] Melodien“ und Allgemeinverständlichkeit, wie sie in den „Massen[liedern]“ assoziativ aufscheint. Der Artikel fordert also implizit schon in der Einleitung eine Abkehr von der elitären Ausrichtung des Genres Oper, wie sie auch in der Verbindung mit dem Medium des Rundfunks bei *Fetzers Flucht* angestrebt wurde.

281 Höhne 1991, S.111–126.

282 o.A. 1952.

Nach einem kurzen Lob für die in der DDR bereits entstandenen Oratorien und Kantaten verlangt der Autor im Namen des Volkes also eine Hinwendung der Komponisten zum Genre Oper:

Mit Recht verlangt [...] das deutsche Volk [...] die Lösung jener großen Aufgabe, die von entscheidender Bedeutung für unseren Kampf um die nationale Einheit und Unabhängigkeit ist: die Schaffung einer deutschen Nationaloper.<sup>283</sup>

Die künstlerische Frage nach einem neuen Subgenre des Opernschaffens wird also hier mit den zentralen politischen Fragen der deutschen Teilung im Jahr 1952 verknüpft: Einerseits die offizielle Haltung der DDR, eine Vereinigung der beiden Teile Deutschlands anzustreben, andererseits, damit verbunden, die Forderung nach einer Unabhängigkeit Deutschlands – gemeint ist im vorliegenden Kontext natürlich eine Unabhängigkeit von den Westmächten.<sup>284</sup> Mit der Verbindung dieser Fragen mit dem Genre Oper stellt sich der Artikel – ohne dies explizit zu benennen – in die Tradition der Frage nach einer „deutschen Nationaloper“ im zersplitterten „Heiligen Römischen Reich deutscher Nation“, in welcher etwa Webers *Freischütz* als solche Nationaloper diskursiv gelabelt wurde.<sup>285</sup> Ohne auf diesen historischen Diskurs einzugehen erläutert der Autor nun, was im DDR-Kontext unter einer solchen „Nationaloper“ zu verstehen sei. Wiederum implizit das Konzept des Historizismus (hier: die Rolle der „fortschrittlichen Triebkräfte“) und Anklänge an die Wagner-Konzeption des „Gesamtkunstwerkes“<sup>286</sup> bemühend, heißt es:

Unter einer deutschen Nationaloper müssen wir eine solche Oper verstehen, die sowohl in dem Gehalt ihrer Musik wie in ihrer dramatischen Konzeption ein wahrheitsgetreuer, historisch konkreter Spiegel der großen fort-

283 Ebd.

284 Vgl. zur Machtpolitik der Sowjetunion und der Forderung nach einem „unabhängigen“ Deutschland: Thiemeyer 2020, S. 16–21.

285 Werr 2021.

286 Bernbach 2004, S. 226.

schrittlichen Triebkräfte der Geschichte des deutschen Volkes ist. Die Grundbedingung einer solchen deutschen Nationaloper ist die vollendete künstlerische Einheit zwischen dem literarischen Stoff und der musikalischen Komposition. [...] [E]ine solche Oper hat es bisher in der deutschen Musik noch nicht gegeben.<sup>287</sup>

Für dieses Fehlen wird neben einer bisher vorherrschenden Konzentration auf die Musik und einer damit einhergehenden Vernachlässigung des Librettos vor allem ein politischer Grund ausgemacht:

Das offizielle Geschichtsbild des deutschen Volkes war von den Verfälschungen durch die reaktionären Kräfte beherrscht. Unseren Dichtern und Komponisten fehlte eine wirklich tiefgründige, wissenschaftlich fundierte Beziehung zu den großen progressiven Strömen des deutschen Volkes, die sie befähigt hätte, in Wort und Ton ein ergreifendes Panorama unserer nationalen Geschichte auf der Opernbühne zu entrollen. [...] Ansätzen dazu, unserer Oper einen nationalen Gehalt zu geben, begegnen wir bei Weber und Lortzing. Der einzige Komponist, dem die klar umrissene Idee vorschwebte, aus der Verarbeitung unserer nationalen Geschichte zu einer Opernkonzeption zu gelangen, die literarisch und musikalisch eine künstlerische Einheit bildet, war Richard Wagner, dem diese Absicht in den „Meistersingern“ am besten gelang. Jedoch auch ihm fehlte die richtige Einschätzung der deutschen Geschichte.<sup>288</sup>

Der Sozialismus, mithin das System der DDR, in dessen Kontext der Artikel veröffentlicht wird, wird hier also noch einmal sehr deutlich als der Ziel- und Kulminationspunkt der Zeitläufte bezeichnet, was das historizistische Moment des Artikels verstärkt. Im Folgenden wechselt der Text jedoch wieder zur sozialtechnischen Einstellung, wenn für musikalische Gestaltung und Stoffwahl konkrete Vorschläge gemacht wer-

287 o.A. 1952.

288 Ebd.

den und eine Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft, also eine Gestaltung der neuen Nationaloper aus dem kollektiven Diskurs heraus, gefordert wird. Ganz der sozialistischen Idee verhaftet, wird also implizit eine Abkehr vom Geniegedanken gefordert, der am Anfang des Textes in der Aufzählung der verehrten deutschen Komponisten noch anklang. Wie soll nun diese neue Oper aussehen, und auch: Wie soll sie klingen?

Jetzt kommt es darauf an, [durch] organische Verschmelzung der Traditionen unseres Volksliedes und der Klassik mit der schöpferischen literarischen Verarbeitung unserer nationalen Geschichte die große deutsche Nationaloper zu schaffen.<sup>289</sup>

Auch inhaltlich macht der Artikel konkrete Vorschläge, welche Topoi sich aus sozialistisch-marxistischem Geschichtsbewusstsein heraus für die Oper eignen: „Der deutsche Bauernkrieg, der Befreiungskrieg von 1813, der Widerstand gegen den Faschismus. [...] Es wäre zweckmäßig, mit einer Oper über den deutschen Bauernkrieg zu beginnen.“<sup>290</sup> Bevor der Text zu den konkreten Handlungsempfehlungen übergeht, muss – es scheint pflichtschuldig zu geschehen und wirkt wie ein Exkurs – der Sowjetunion gehuldigt werden (selbstverständlich nur den vom Stalinismus anerkannten Komponisten!)<sup>291</sup> und das Streben nach einer deutschen Nationaloper als ein dem russischen Vorbild Nacheifern ideologisch gerahmt werden. So soll hier – auch durch die ideologisch-historizistisch konforme Referenzierung auf die Handlungen der zitierten Opern – offenbar einer potentiellen Missverständlichkeit im Sinne eines ‚falschen‘ Nationalismus von vornherein Einhalt geboten werden:

Blickt man sich nach einem Vorbild um, so kann dies nur die russische Nationaloper sein. Keine Oper der Welt hat in Stoff und Musik eine so tiefe und lebendige Beziehung zu den Kräften des Volkes und den nationalen Tra-

289 Ebd.

290 Ebd.

291 Geiger 2004, S. 112–134.

ditionen, keine hat sich so eindringlich und konkret mit der Geschichte der eigenen Nation auseinandergesetzt wie die russische in den Schöpfungen Glinkas, Borodins, Mussorgskis. Keine Oper der Welt hat eine so vollendete künstlerische Einheit zwischen Wort, Musik und Bild erreicht wie sie. So entrollt sich in der Oper „Iwan Sussanin“ von Glinka ein eindrucksvolles Bild des nationalen Unabhängigkeitskampfes des russischen Volkes zu Beginn des 17. Jahrhunderts. [...] In der Oper „Boris Godunow“ von Mussorgski erstrahlt der Freiheitsdrang des russischen Volkes am Ende des 16. Jahrhunderts in hellem Glanz.<sup>292</sup>

Nach diesem Exkurs kehrt der Text zurück zu sehr konkreten Handlungsempfehlungen, wie nun der Plan einer solchen neuen Nationaloper zu realisieren sei. Hierbei wird auch die Wissenschaft instrumentalisiert, der im System der DDR die Aufgabe zufällt, den Künstler\*innen die „Wahrheit“ zu vermitteln – selbstverständlich ist hier mit „Wahrheit“ eine Interpretation der Historie unter marxistisch-sozialistischem, also historizistischem Blickwinkel gemeint:

Wie kann das Ziel der Schaffung einer deutschen Nationaloper erreicht werden? Nur durch die Organisation einer planmäßigen und kollektiven Zusammenarbeit zwischen Komponist, Schriftsteller und Wissenschaftler. Die Mitarbeit der Wissenschaftler ist unbedingt notwendig, um den Künstlern die konkrete historische Situation wahrheitsgetreu zu vermitteln.<sup>293</sup>

Im Folgenden wird wieder sozialtechnisch auf Beratungen und Diskurs der zuständigen Gremien und Verbände verwiesen. Der folgende Absatz klingt aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts beinahe wie eine Parodie auf die vielzitierte, völlig überbordende ‚Gremien- und Kommissionswut‘ der DDR:

292 o.A. 1952.

293 Ebd.

Die Akademie der Künste, die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und die Verbände der Musiker und Schriftsteller sollten ein Gremium schaffen, in dem diese Frage sofort zur Beratung gestellt wird und ein Plan für wenigstens eine Oper entwickelt wird.<sup>294</sup>

Der Artikel schließt mit einer ebenfalls stark ideologisch geprägten Rückführung des konkreten Themas Nationaloper zum allgemeinen Aufbau des Sozialismus, einer nochmaligen Betonung des „neuen Verhältnisses“ zur eigenen Geschichte und einem propagandistischen Ausblick in eine goldene Zukunft. Nach der Lektüre dieses Artikels sollte den Leser\*innen klar sein: Die Schaffung einer neuen Oper ist eine der zentralen Aufgaben der DDR.

Die geschichtliche Situation ist herangereift für die Lösung dieser großen entscheidenden Aufgabe der deutschen Musik. Wir haben ein neues Verhältnis zu unserer eigenen Geschichte, wir haben ein neues Verhältnis zu den nationalen Traditionen unserer Musik gewonnen. [...] Die Schaffung der deutschen Nationaloper wird der Ausdruck der großen Potenzen sein, die durch die gesellschaftliche Umwandlung auf dem Boden der Deutschen Demokratischen Republik, durch den Aufbau des Sozialismus frei werden. Unsere Musiker und Schriftsteller haben die große Chance, mit den umfassenden Mitteln der Opernkunst die großen fortschrittlichen Bewegungen unserer Vergangenheit in lebendiger, volkstümlicher Weise zu vergegenwärtigen, dadurch das Kraftgefühl des deutschen Volkes zu stärken und einen historisch begründeten Enthusiasmus für den Kampf um Frieden, Einheit, Demokratie und Sozialismus zu wecken. Daher ist die Schaffung einer Nationaloper ein notwendiger Beitrag für die Wiedergeburt der Nation.<sup>295</sup>

294 Ebd.

295 Ebd.

Der Beitrag stellt also die DDR-Bemühungen um eine Nationaloper in eine eindeutige Tradition des Kampfes um ein vereinigtes Deutschland und zieht damit eine nicht explizit genannte, aber dem Kulturbürgertum mit hoher Wahrscheinlichkeit sehr bewusste Parallele zum historischen Kampf um ein geeinigtes Deutschland gegen die Kleinstaatelei im 18. Jahrhundert. Gleichzeitig positioniert sich die DDR damit in der Konkurrenz mit der BRD als das ‚bessere‘ Deutschland, welches sich im Gegensatz zu dem angeblich nur auf die amerikanischen „Kulturbarbaren“ hörende Westdeutschland – die erst kurz zurückliegende Vergangenheit des nationalsozialistischen Deutschlands völlig überspringend – als legitimer Nachfolger von Kunst, Klassik und Humanismus sah.<sup>296</sup>

### *Programmheft zur Uraufführung*

Das Programmheft der Uraufführung am 4.10.1959 – im Rahmen der Feierlichkeiten zum Staatsjubiläum der DDR<sup>297</sup> – reiht das Werk bruchlos in den Nationalstaats- und -operndiskurs ein. Es versucht mit allen Mitteln, *Der arme Konrad* als Musterbeispiel der neuen Nationaloper zu klassifizieren. Die äußeren Umstände der Uraufführung mit ihren Feierlichkeiten sind gut dokumentiert und wissenschaftlich aufgearbeitet,<sup>298</sup> hier soll der Fokus deshalb auf einer Detailstudie der in den Programmheftartikeln geführten Diskurse liegen. Das 32-seitige, im äußeren Layout schlicht gehaltene Heft, versammelt vier Artikel (drei Eigenbeiträge sowie einen historischen Text über die Entstehung der Schauspielvorlage), Fotografien von Friedrich Wolf und Jean Kurt Forest, eine Bühnenbildskizze, einen Faksimile-Abdruck einer handschriftlichen Partiturseite sowie sieben Holzschnitte, welche jeweils ein Zitat aus dem Werk graphisch illustrieren.

296 Der weitere Verlauf der Presse-Debatte um die Schaffung einer neuen Nationaloper in der DDR wurde von Katrin Stöck in einem zusammenfassenden Artikel detailliert aufgearbeitet. Vgl. Stöck 2004.

297 Vgl. Gibas/Gries/Jakoby/Müller 1999.

298 Vgl. ebd.; und Bien 2011, S. 234–241.

Diese Zusammenstellung nähert sich dem Sujet „neue Nationaloper“ von verschiedenen Seiten und versucht das Werk aus diversen Blickwinkeln als Beispiel einer solchen Oper diskursiv zu adeln. Wichtig erscheint an dieser Stelle der Hinweis, dass die Tradition, eine auf den ersten Blick nicht tagespolitisch lesbare Bühnenhandlung durch Begleittexte in Programmheft und weiteren Publikationen zu politisieren, vor allem im Nationalsozialismus weit verbreitet war<sup>299</sup> – hier wird sie implizit wieder aufgenommen. Im gedruckten Programmheft fehlt eine Liste der an der Inszenierung Mitwirkenden – ein Hinweis darauf, dass eine lange Laufzeit mit wechselnden Besetzungen und nicht etwa eine Galaaufführung nur für den Festakt zum Staatsjubiläum geplant war. Die Oper sollte ins Repertoire eingehen und möglichst vielen Bürger\*innen zugänglich gemacht werden.

Dr. Walter Pollatschek, Leiter des Friedrich-Wolf-Archivs, der Jean Kurt Forest auch bei der Einrichtung des Schauspiels *Der arme Konrad* als Libretto half, eröffnet das Programmheft mit einem Beitrag, der die beiden Autoren Friedrich Wolf und Jean Kurt Forest vorstellt und sie mittels einer streng historizistischen Perspektive als geeignete Kandidaten für die „neue Nationaloper“ zu legitimieren sucht. Brüche in der Biographie werden dabei nicht verschwiegen, jedoch historizistisch als Stufen auf dem Weg zum sozialistischen Menschen interpretiert. Daneben geht der Artikel auch auf den Kontext der Forderung nach einer „neuen Nationaloper“ ein und behandelt auch die Frage der „Volkstümlichkeit“.

Pollatschek eröffnet seinen fünfseitigen Beitrag mit einem Bekenntnis zum Sozialismus und einer linkshegelianisch<sup>300</sup> interpretierten Theatergeschichte: Die sozialistische Dramatik sei nicht genuin in der DDR entstanden, sondern baue auf Vorläufern auf, welche sich erst jetzt – im angebrochenen neuen Zeitalter, das hier wiederum als kurz

299 Frank 2016, S. 44ff.

300 „Als Linkshegelianer werden alle unmittelbaren oder mittelbaren Schüler Hegels bezeichnet, die sich in Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie als radikale Erneuerer verstehen, während die Rechtshegelianer die – auch in einem politischen Sinn – konservativen Momente seines Denkens betonen. Nach diesem Kriterium gehören [...] Feuerbach, Stirner, Kierkegaard und Marx zur Gruppe der Linkshegelianer. Sie denken revolutionär, d. h. gegen die Verhältnisse ihrer Zeit.“ Pleger 1996, S. 99.

vor dem idealisierten Endpunkt der Geschichte gedacht wird – zur Vollendung bringen ließen:

Unter den Forderungen, die in letzter Zeit an die Bühnen und Autoren der DDR gerichtet werden, steht die nach sozialistischer Dramatik im Vordergrund. Das ist gut und richtig. Nicht gut und nicht richtig ist es aber, daß von einer recht großen Zahl der Fordernden so getan wird, als handle es sich um etwas Neues, nie Dagewesenes. [...] Als [beispielsweise] der Dichter Friedrich Wolf im Jahre 1928 mit seiner Schrift „Kunst ist Waffe“ hervortrat, da gab er uns das Kampfprogramm, den Aufruf und die theoretische Begründung.<sup>301</sup>

Deutlich wird durch das prominente Zitieren dieses Titels die Aufgabe von Kunst im Staatswesen der DDR: „Kunst als Waffe“ im Aufbau des neuen, sozialistischen Deutschlands. Das beschriebene Werk versteht sich also explizit als politischer (Kampf-)Beitrag. Im Folgenden wird eine Werkgeschichte Friedrich Wolfs rekapituliert, die jedem Drama einen expliziten politischen Beitrag zuordnet: Genannt werden unter anderem „die Landnot unter kapitalistischen Verhältnissen“ (*Kolonne Hund*, 1926–1927), „die Daseinsbedingungen der Arbeiterklasse“ (*Cyankali*, 1929), der „Kampf der Arbeiterklasse“ (*Floridsdorf*, 1935), der „Sieg des chinesischen Volkes“ (*Tai Yang erwacht*, 1931), „die Ideen der Volksfront im antifaschistischen Kampf“ (*Das trojanische Pferd*, 1936 / *Das Schiff auf der Donau*, 1938), „die leidenschaftliche Abrechnung mit dem Faschismus und seiner Korruption des deutschen Volkes“ (*Was der Mensch säet...*, 1945). Die Aufzählung schließt mit der Komödie *Bürgermeister Anna* (1950), dem „heitere[n] Kampfstück vom Aufbau des neuen Lebens“. Pollatschek bezeichnet diese Dramatik, wiederum die agitatorische Rhetorik bemühend, als „eine Waffe von enormer Massenwirkung in ganz Deutschland und im Auslande“, jedes der Werke sei „lebensstarke sozialistische Dramatik und [...] ein Sieg der Arbeitersache“.<sup>302</sup> Nachdem Wolf also in dieser einleitenden Passage im Sinne des Sozialismus ‚geadelt‘ wurde, geht Pollatschek auf seine problemati-

301 Berliner Staatsoper 1959, S.3.

302 Aufzählung der Dramen, vgl. ebd.

sche Herkunft aus bürgerlichen Verhältnissen ein und spricht vom „lange[n] und schwere[n] Weg, den Friedrich Wolf gehen musste, bis er zum Vorkämpfer des Sozialismus wurde“.<sup>303</sup>

Er stammte aus bürgerlichem Hause. 1888 in Neuwied geboren, in bürgerlicher Umwelt und Bildung aufgewachsen, [...] bedurfte er mehr als drei Jahrzehnte seines Lebens, bevor er die Ziele zu erkennen begann, die von da an die Richtung seines Lebens und Schaffens bestimmten, und fast eines weiteren Jahrzehnts bedurfte es, bis er zu völliger ideologischer Klarheit gelangte.<sup>304</sup>

Es folgt eine von ebenfalls – aus DDR-Sicht – „völliger ideologischer Klarheit“ gefärbte Schilderung der Erfahrungen Wolfs im Ersten Weltkrieg, bei denen er „Zeuge der Korruption im Offizierskorps“ wurde, seiner Zeit als „Kämpfer mit der Waffe“ im „Ruhrkampf“, bei dem „infolge des Verrats der sozialdemokratischen Führung die Reaktion triumphierte“ sowie die Zeit der „ideologischen Reife“, die „ihren Ausdruck 1928 in seinem Eintreten in die Kommunistische Partei“ fand.<sup>305</sup> Das Fazit von Wolfs Leben, der 1953 an einem Herzinfarkt gestorben war: „Als ein kommunistischer Kämpfer stand er, als Arzt, als Genosse, als Schriftsteller auf der Seite der Arbeiterklasse, durch keine Bedrängnis und Not seines abenteuerlichen Lebens zu erschüttern“.<sup>306</sup> Bevor sich Pollatschek nun Jean Kurt Forest widmen kann, muss er noch legitimieren, warum ausgerechnet ein Drama aus Wolfs expressionistischer – und damit aus DDR-Sicht unter starkem Formalismus-Verdacht stehender! – Frühphase als Ausgangspunkt der „neuen Nationaloper“ dienen soll. Pollatschek versucht dies mit einer dialektisch-argumentativen Volte, die wiederum das historizistische Argument bemüht, dass das Endziel schon in den Vorphasen aufscheine:

303 Ebd.

304 Ebd., S. 3 und 5.

305 Ebd.

306 Ebd., S. 5.

Die [frühen] Schauspiele zeigten ihn als expressionistischen Dichter, wenn auch schon aus der Überzeugung heraus gestaltend, daß die bürgerliche Gesellschaftsordnung beseitigt werden müsse. Schon bevor ihm im dramatischen Werk die vollgültige und kämpferische Darstellung der Gegenwart gelang, deren unübertroffener Meister er geworden ist, hat er uns jenes große historische Drama geschenkt, das in der Geschichte unserer Dramatik als eine der wichtigsten Stationen bleiben wird: „Der arme Konrad“.<sup>307</sup>

Falls dieses Argument etwaige Zweifler nicht überzeugen sollte, werden nun mit einem Zitat von Friedrich Engels und einem indirekten Verweis auf die ‚Anregung‘ im *Neues-Deutschland*-Artikel, eine Oper über den Bauernkrieg zu forcieren, höchste Autoritäten des sozialistisch-kommunistischen Diskurses bemüht:

[J]ene Erkenntnis wurde Dichtung, die Friedrich Engels in seinem „Deutschen Bauernkrieg“ ausgesprochen hat: „Es ist an der Zeit, gegenüber der augenblicklichen Erschlaffung, die sich nach zwei Jahren des Kampfes fast überall zeigt, die ungefügen, aber kräftigen und zähen Gestalten des deutschen Bauernkrieges dem deutschen Volke wieder vorzuführen“. Weil Friedrich Wolf ein Dichter und sozialistischer Kämpfer war, konnte er im Drama der Forderung Friedrich Engels' auf eine unvergleichliche Weise gerecht werden. Er hat uns mit dem „Armen Konrad“ das größte und reifste Drama des deutschen Volksaufstandes im 16. Jahrhundert, das historisch getreueste, kämpferischste und schon im Jahre 1923 in die Zukunft von 1945 weisende, gegeben.<sup>308</sup>

Deutlich wird hier noch einmal der linkshegelianische Blick auf die Geschichte: Es wird eine direkte und als zwangsläufig dargestellte Linie vom 16. Jahrhundert über 1850 (Entstehung von Engels *Der deutsche*

307 Ebd.

308 Ebd., S.6.

*Bauernkrieg*), 1923 (Uraufführung des Schauspiels *Der arme Konrad*) und 1945 (Ende des Zweiten Weltkriegs und Entstehung der SBZ) bis hin zur aktuellen Jahreszahl 1959 (10-jähriges Staatsjubiläum der DDR und Uraufführung der Oper *Der arme Konrad*) gezogen.

Der zweite Teil des Artikels, der sich Jean Kurt Forest und der Oper widmet, beginnt mit einer ebenfalls ideologisch unterfütterten Betonung der Verbindung von Individuum und Gesellschaft: „Wie kam der Komponist Jean Kurt Forest dazu, gerade dieses Schauspiel als Grundlage seiner Oper zu wählen? Das erklärt sich aus seiner individuellen Entwicklung wie aus der Entwicklung und den Forderungen unserer Zeit.“<sup>309</sup> Forests Biographie, er wurde 1909 geboren, wird ebenfalls aus dem Blickwinkel des ‚Zielpunkts DDR‘ heraus interpretiert:

Das Entscheidende im künstlerischen Wesen Forests zeigte sich im Grunde genommen erst nach 1945: Erst unser neues Leben, unser neues gesellschaftliches Dasein brachte die Kräfte und Fähigkeiten des Komponisten zur vollen Entfaltung.<sup>310</sup>

Nach einer kurzen Schilderung der Stationen als Bratscher, Konzert- und Kapellmeister sowie einem außergewöhnlich kurzen Hinweis auf Forests Lehrer Paul Dessau (der in der DDR nach dem *Lukullus*-Skandal<sup>311</sup> noch immer kritisch gesehen wurde und deshalb hier wahrscheinlich keine prominentere Erwähnung findet) wird hervorgehoben, dass Forest 1933 und 1936 jeweils aus politischen Gründen sein Engagement verlor, 1941 zu einer Arbeitskompanie eingezogen wurde, aber 1945 zur Sowjetarmee überlief. Dieses Überlaufen wird in der Darstellung Pollatscheks zum entscheidenden Wendepunkt: „Damit begann für ihn eine neue Epoche seines Lebens. In der Sowjetunion war er als antifaschistischer Kulturfunktionär, Kapellmeister, Komponist und Lehrer für Marxismus-Leninismus tätig.“<sup>312</sup> Ähnlich wie bei Wolf werden expressionistische Tendenzen als Teilschritte eines noch nicht zur Reife

309 Ebd.

310 Ebd.

311 Zum *Lukullus*-Skandal vgl. S.26 sowie Kröplin 2020, S. 84–94.

312 Berliner Staatsoper 1959, S.7.

gelangten Menschen auf dem Weg zur Vollendung erklärt, hier verbunden mit einem pflichtschuldigen Lob an die Sowjetunion: „Hatte er als blutjunger Mensch in der Weimarer Republik durch die damalige zeitgenössische Musik wichtige Anregungen empfangen, [...] so verdankt er die entscheidende ideologische Entwicklung seiner Zeit in der Sowjetunion, die für ihn zur wirklichen Befreiung wurde.“<sup>313</sup> Diese hätte ihm ermöglicht, in der DDR zum wirklichen „sozialistischen Musiker“ zu reifen, was unter anderem zu einer Reihe von kommunistischen Kantaten führte: Die *Stalin-Kantate*, die *Lenin-Kantate*, der *Karl-Marx-Zyklus* sowie die eigens für den V. Parteitag der SED geschaffene szenische Kantate *Das Urteil*.<sup>314</sup> Nachdem er Forest soweit ideologisch legitimiert hat, widmet sich Pollatschek dem Formalismus-Problem, welches er jedoch nicht beim Namen nennt, sondern von anderer Seite aus in Angriff nimmt: Er versucht, den dem „Formalismus“ entgegengesetzten Begriff „Volkstümlichkeit“ definitorisch zu erweitern und der teilweise sehr anspruchsvollen Musik Forests dieses Label zu geben:

Zu den schwierigen Problemen des musikalischen Schaffens unserer Zeit gehört bekanntlich das der Volkstümlichkeit. Es gibt bei allen Künsten, am meisten aber wohl bei der Musik, die falsche „Volkstümlichkeit“, das heißt, ein ideenloses und bequem eingängiges Epigonentum, es gibt als entgegengesetztes Extrem die individualistische Isolierung, zu der aus historischen Gründen die Musik in der spätbürgerlichen Gesellschaft tendierte (und tendiert). Jean Kurt Forest ringt in seinem Schaffen um eine echte Volkstümlichkeit. [...] „Der arme Konrad“ verwendet auf vielfältigste Weise Volksliedgut, nicht als Zitate, sondern im Bemühen des Komponisten, es sich zum Eigenbesitz zu machen.<sup>315</sup>

Als abschließende ideologische Klärung und Schutz Forests vor dem Formalismus-Vorwurf dient die folgende Passage, welche es schafft, in zwei Sätzen das historizistische Weltbild (hier bezogen auf die völker-

313 Ebd.

314 Ebd.

315 Ebd.

und Jahrhunderte verbindende Kraft des Volksliedes), einen Verweis auf Forests Anerkanntheit in staatlichen Institutionen und eine Referenz an das kommunistische – und darum als Vorbild taugende – China zu verschmelzen:

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß der „Steckentanz“ aus der großen Narrenspielszene des „Armen Konrad“ in einer selbstständigen Bearbeitung Forests [...] bei Aufführungen durch das Zentrale Orchester des Ministerium des Innern in China populär wurde. Diese Musik hat als Thema ein Tanzlied des Minnesängers Neidhard von Reuenthal, der um Zwölfhundert lebte.<sup>316</sup>

Der letzte Teil des Textes nimmt eindeutig Bezug auf den Artikel im *Neuen Deutschland*, der eine „neue Nationaloper“ forderte, erwähnt diesen allerdings nicht explizit. Trotzdem wird – anhand der aufgeführten Definition des Terminus „Nationaloper“ – klar, dass genau dieser Artikel für die Oper *Der arme Konrad* Pate stand. Pollatschek wiederholt seine eingangs gestellte Frage: „Warum hat sich der Komponist gerade das Bauernkriegsdrama Friedrich Wolfs zum Ausgangspunkt seiner Oper gewählt?“ und beantwortet diese wie folgt: „Das ergibt sich aus seiner gesamten musikalischen und ideologischen Entwicklung, [...] es ergibt sich aus einer Forderung, die von unserer Gesellschaft an die Komponisten gestellt worden ist: die Forderung nach einer deutschen Nationaloper.“<sup>317</sup> Typisch für ein totalitäres System ist die Selbstverständlichkeit, mit der ein staatliches Publikationsorgan mit „unserer Gesellschaft“ gleichgesetzt wird. In einer empathischen Schlussphrase verknüpft Pollatschek noch einmal die Forderungen des Artikels mit der historizistischen Geschichtsauffassung, aktuellen politischen Ereignissen sowie dem Bekenntnis zum kommunistischen Kampf:

Was ist darunter zu verstehen? Doch wohl ein Werk, das vom Libretto her ein bedeutendes und würdiges Geschehen im Heldenkampfe des Volkes um seine Rechte gestaltet. Daß gerade der deutsche Bauernkrieg eine solche

316 Ebd., S. 9.

317 Ebd.

Epoche ist, in der der Befreiungskampf des Volkes seinen Ausdruck fand, [...] steht außer Zweifel. Dies ist ein Werk des Klassenkampfes, hier wird jenes jahrhundertelange Ringen gezeigt, das erst im neuen Deutschland mit der Bodenreform sein glückliches Ende fand, und es wird durch das Drama bereits der künftige Sieg in der tragischen Niederlage vorhergesagt. [...] Das Entscheidende hat Jean Kurt Forest getreu von Friedrich Wolf übernommen: das künstlerische Bekenntnis zum Volk, zu seinem Kampf, zu seinem Siege.<sup>318</sup>

Im Programmheft folgt ein historisches Dokument, ein kurzer Auszug aus einem Bericht des Autors Friedrich Wolf von der Uraufführung des Schauspiels *Der arme Konrad* 1923 in Stuttgart. Wolf berichtet, wie ein zeitgenössischer „Narrenvogt“, also der Vorsitzende der ortsansässigen Karnevalsgilde, Stück und Aufführung erlebte. Dieser kritisierte das Drama in der Erinnerung Wolfs im schwäbischen Dialekt folgendermaßen: „Schärfer hätt’s zugehn müsse beim Narrengericht, sag ich; schärfer hättst dreinschlage müsse bei dem Raubzeug, viel schärfer! Sonst kommt’s eines Tags wieder!“<sup>319</sup> Dieses Zitat stützt die These aus dem Artikel von Pollatschek: Das Volk, hier vertreten durch den „Narrenvogt“, hat ein deutliches Bewusstsein von den historischen Vorgängen und fordert einen entschiedenen Kampf – explizit auch der Kunst! – gegen das „Raubzeug“, also gegen die ausbeuterische herrschende Klasse.

Der dritte Programmheftbeitrag stammt von Günter Rimkus, dem Produktionsdramaturgen und späteren Intendanten (1984–1991) der Berliner Staatsoper. Dieser Beitrag verfolgt zwei diskursive Ziele: Er bettet das Werk in den Kontext der Staatfeierlichkeiten zum 10-jährigen DDR-Jubiläum ein, beschreibt aber auch die musikalisch-dramaturgische Struktur des Werks.

Der Text beginnt mit einem Verweis auf das Staatsjubiläum und rechtfertigt die Stoffwahl. Der oben behandelte Artikel in *Neues Deutschland* hatte nicht nur Forest ‚inspiriert‘ – es lagen nun, inklusive des *Armen Konrad*, gleich vier „neue Nationalopern“ über den deutschen Bauernkrieg vor. Rimkus schildert die anfängliche Zurückhal-

318 Ebd.

319 Ebd., S.13.

tung der Staatsoper: Man „hatte [...] Bedenken, denn erst kurz zuvor war damals Ottmar Gersters *Hexe aus Passau* inszeniert worden – und nun schon wieder eine Oper aus dem deutschen Bauernkrieg!“<sup>320</sup> Gerechtfertigt wird die Wahl dann einerseits über die musikalische Qualität der Forest’schen Oper, andererseits über eine diffus im Zeitgeist liegende Notwendigkeit des Stoffes Bauernkrieg. Dass diese Diffusität in Wirklichkeit ein ganz konkret gedruckter Satz im offiziellen Parteiorgan („Es wäre zweckmäßig, mit einer Oper über den deutschen Bauernkrieg zu beginnen“)<sup>321</sup> war, bleibt im Programmheft unerwähnt:

[A]lle erkannten auch erneut die Bedeutung dieses historischen Stoffes für unsere Zeit und verstanden, weshalb es in den letzten Jahren auch die Komponisten Paul Kurzbach und Alfred Böckmann zur künstlerischen Darstellung ähnlicher Ereignisse dieser Periode unserer nationalen Geschichte gedrängt hatte.<sup>322</sup>

Statt auf das *Neue Deutschland* einzugehen, wird wiederum – diesmal mittels direktem Zitat – Friedrich Engels *Der deutsche Bauernkrieg* ins Spiel gebracht, um die Häufung an Bauernkriegsoperen ideologisch zu legitimieren:

„Es gab eine Zeit“, schrieb Friedrich Engels [...], „wo Deutschland Charaktere hervorbrachte, die sich den besten Leuten der Revolution anderer Länder an die Seite stellen können, wo das deutsche Volk eine Ausdauer und Energie entwickelte, die bei einer zentralisierten Nation die großartigsten Resultate erzeugt hätte. – Es ist an der Zeit, ...<sup>323</sup> die kräftigen und zähen Gestalten des großen Bauernkrieges dem deutschen Volke wiedervorzuführen. Drei Jahrhunderte sind seitdem verflossen [...] und doch steht der Bauernkrieg unsern heutigen Kämpfen so fern

320 Ebd., S.14.

321 o.A. 1952.

322 Berliner Staatsoper 1959, S.14.

323 Diese Auslassung (ohne Klammern) so im Programmheft.

nicht, und die zu bekämpfenden Gegner sind größtenteils noch dieselben.<sup>324</sup>

Ideologisch derart legitimiert, skizziert Rimkus den Handlungskern der Oper:

Die Geschichte des „Armen Konrad“, die erste Bauernorganisation der unterdrückten, leibeigenen Bauern in Schwaben [...], die Geschichte jener geknechteten Teile des Volkes, die im Jahre 1514 einen verzweifelten Kampf um ihre Befreiung von der feudalen Unterdrückung führten. In Form eines „Narrengerichts“, einer bäuerlichen Theaterspieltruppe, hatten die Bauern ihren Bund gegen die Feudalherren geschlossen. Aber eines Tages zogen sie aus den Narrenpörschen die Schwerter und entrollten ihre Fahnen, auf denen die Losung stand: „Nichts, denn die Gerechtigkeit Gottes“.<sup>325</sup>

Es ist auffällig, wie hier durch das Theater-auf-dem-Theater-Motiv die ideologische Bedeutung der darstellenden Künste in der DDR betont wird: Theater wird explizit als Vorstufe des politischen Kampfes dargestellt („eines Tages zogen sie aus den Narrenpörschen die Schwerter“), als potentielle Bedrohung der Mächtigen, der herrschenden Klasse, was wiederum exakt ein Argument von Platon für die Abschaffung des Theaters war. Die DDR, in vielen Aspekten ein platonisch-totalitärer Staat, wähnt sich offenbar ideologisch so sicher auf der Seite der Unterdrückten, ist von ihrem Selbstverständnis als „Arbeiter-und-Bauern-Staat“<sup>326</sup> so überzeugt, dass sie Theater nicht nur als Ort des Diskurses

324 Berliner Staatsoper 1959, S.14.

325 Ebd.

326 „Die DDR definierte sich als sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern, als politische Organisation der Werktätigen in Stadt und Land unter der Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei, der SED. „Das feste Bündnis der Arbeiterklasse mit der Klasse der Genossenschaftsbauern, den Angehörigen der Intelligenz und den anderen Schichten des Volkes, das sozialistische Eigentum an Produktionsmitteln, die Leitung und Planung der gesellschaftlichen Entwicklungen nach den fortgeschrittensten Erkenntnissen der Wissenschaft bilden unantastbare Grundlagen der sozialistischen Gesell-

erlaubt, sondern darüber hinaus das subversive und revolutionäre Potential des Musiktheaters, hier im Speziellen der theatralen Faschings- und Karnevalsbräuche,<sup>327</sup> auf der Staatsopernbühne ausstellt und als Vorbild empfiehlt. Hier wird ein starker Gegensatz zum NS-System deutlich, welches die Inszenierung von politischen Vorgängen auf der Bühne möglichst vermeidet. Somit ist aus platonischer Sicht hier eine Sollbruchstelle im Staatswesen der DDR zu diagnostizieren, welche unausweichlich zum „Verfall“<sup>328</sup> führen musste. Fabien Bien weist in seiner Studie *Oper im Schaufenster* darauf hin, dass über das Selbstverständnis der DDR als „Vollenderin der Arbeiterbewegung“ hinaus auch ein Bezug auf die „gesamtddeutsche Bedeutung des Bauernaufstandes“ - und damit der auch im Artikel des *Neuen Deutschland* betonte Wunsch nach einer deutschen Einheit – mitschwingt:

So wie das Narrenspiel als ‚Theater auf dem Theater‘ im Stück die Funktion erfüllt, bei den Bauern eine gemeinsame revolutionäre Identität zu stiften, dient das Stück als Gesamtes dazu, eine solche beim Opernpublikum herzustellen. Dementsprechend haben die letzten Worte des Bauern Konz auf der Bühne die Funktion, dem Opernpublikum die geschichtliche Bedeutung der DDR mit ihrem Anspruch ins Bewusstsein zu rufen, Vollenderin der Arbeiterbewegung zu sein. Darüber hinaus weist bereits die erste Szene der Oper auf die gesamtddeutsche Bedeutung des Bauernaufstandes hin: [Ein Gespräch zwischen zwei Bauern] wird unterbrochen vom Erschallen der sogenannten „Kuh“, der Posaune als Erkennungszeichen der „Konrad“-Bewegung [ ...] „Die Kuh wird brüllen, und ganz Deutschland, [ ...] ganz Deutschland wird’s hören!“<sup>329</sup>

schaftsordnung‘, heißt es in Artikel 2 der DDR-Verfassung. Das Staatswappen der DDR symbolisierte mit Hammer (Arbeiter), Zirkel (Intelligenz) und Ährenkranz (Bauern) dieses Bündnis, das allerdings eine Fiktion war.“ Caspar 2009, S. 28.

327 Vgl. zum transgressiven Potential von Karneval und Theater: Warstat 2017, S. 42–44.

328 Platon 2007, 445dd–e, S. 199; 573a–c, S. 389f.

329 Bien 2011, S. 239f.

Bevor das Programmheft die ideologisch beabsichtigten Parallelen zwischen historischer und aktueller Situation ausführt, geht Rimkus auf die Umsetzung der Schauspielvorlage zur Oper ein. Es ist auffällig, dass auch dies stets unter einem explizit sozialistischen Blickwinkel geschieht. Zuerst wird die Entscheidung gerechtfertigt, den schwäbischen Dialekt, in dem das Schauspiel verfasst ist, für die Opernfassung beizubehalten. Dies geschieht mit Bezug auf historische Figuren, die als Revolutionäre in die Geschichte eingingen sowie auf den eigentlichen Souverän, das Volk: Es handle sich um eine „Sprache, die ihre tiefen Wurzeln in der Sprache Thomas Münzers, in der Sprache Luthers und vor allem in der schwäbischen Volkssprache hat“.<sup>330</sup> Ein weiteres Argument ist die behauptete Musikalität des Dialekts: „Dieses klangvolle Altschwäbisch drängt geradezu nach einer Vertonung.“<sup>331</sup>

Als nächstes wird der komplizierte dramaturgische Aufbau des Stücks (Drei Akte, zehn Bilder, 19 Männerpartien, vier Frauenpartien) gerechtfertigt. Eigentlich sei das Stück in seiner Dramaturgie sehr klar, da es nicht um eine „Tragödie der Individuen, sondern [um] den Klassenkampf zwischen Bauern und Feudaladel“<sup>332</sup> gehe. Nun geht Rimkus auf die Struktur des Werkes ein, die im Wesentlichen aus einer klassischen Operndramaturgie besteht: In Rezitativen wird die Handlung vorangetrieben, in Arien gibt es kontemplative Momente, welche einem Gefühl beziehungsweise einem atmosphärischen Zustand gelten. Für diese Arien benutzte Forest Fremdtexpte und schuf damit vielfältige intermediale Bezüge, die erneut den klar historizistischen Ansatz des Werkes – alles läuft auf die DDR als „Vollenderin der Arbeiterbewegung“ hinaus, verdeutlichen. Dies wird daran kenntlich, dass Forest nicht nur historische Gedichte aus der Zeit der dramatischen Handlung (Forsters<sup>333</sup> *Frische teutsche Liedlein* [1539–1556] sowie Texte von Martin Luther) benutzt, sondern auch Lyrik des Schauspielautors Friedrich Wolf vom Beginn des 20. Jahrhunderts sowie Gedichte des erst ein Jahr vor der Uraufführung verstorbenen Lyrikers und DDR-Kulturministers Johannes R. Becher, von dem auch der Text der DDR-Nationalhymne

330 Berliner Staatsoper 1959, S. 17.

331 Ebd.

332 Ebd.

333 Im Programmheft fälschlich als „Förster“ bezeichnet, ebd., S. 17.

*Auferstanden aus Ruinen*<sup>334</sup> stammt. Die verschiedenen zeitlichen Epochen werden im Programmheft nicht thematisiert, vielmehr wird implizit eine ideologische und auch literarische Gleichrangigkeit der historischen Abschnitte des Klassenkampfes suggeriert: Das kommunistische Prinzip überschreitet auch die Grenzen der geschichtlichen Epochen. Dass der Einbezug der Gedichte des zum Zeitpunkt der Werkentstehung noch lebenden Kulturministers Bechers das Werk auch gegen potenzielle Kritik absichern und ihm zu weiterer Förderung auch auf anderen Bühnen helfen sollte, ist wahrscheinlich.

Nach einem kurzen Überblick über die verschiedenen formalen Gestaltungsmöglichkeiten (Melodram, rhythmisch gesprochenes Wort, auf genauer Tonhöhe gesprochenes Wort, Sprechdialog) und dem beinahe beruhigenden Hinweis dass „die breitesten Teile des Werkes [...] natürlich das traditionell gesungene Rezitativ, Arioso, [...] Arie, Duett und Ensemble“<sup>335</sup> einnehmen, das Opernpublikum also keineswegs in seinen Hörgewohnheiten überfordert werden soll, widmet sich Rimkus dem Chor, dem bei einer Oper, welche das Volk in den Mittelpunkt stellen möchte, besondere Bedeutung zukommt. Trotzdem ist *Der arme Konrad* nicht das, was man aus heutiger Perspektive eine Chor-Oper nennen würde, hierfür fehlen einfach große Chorstücke. Rimkus nimmt diesen Einwand voraus, und versucht, ihn mit einem Verweis auf den scheinbar natürlichen Einbezug in die Handlung als Vorteil umzudeuten:

Wenn es Wolf in seinem Stück darum ging, den Klassenkampf zwischen den Bauern und dem Feudaladel darzustellen, so bedarf es wohl keiner weiteren Erklärung, welche Vorzüge der auch stets akustisch in die Handlung eingreifende Chor vor der Komparsengruppe hat, die zwar auch im Schauspiel einige Bauernlieder singt, im Übrigen aber als Darsteller der Volksmasse recht blaß bleibt. Forest setzt den Chor nie statisch ein, das heißt, daß der Chor nicht als riesige Klangkulisserie mit großen oratorischen Chören in Erscheinung tritt, sondern meist nur knappe Einwüfe, kurze melodische Phrasen, höchstens

334 Becher/Eisler 1949.

335 Berliner Staatsoper 1959, S. 18.

ein Gebet oder bei Auftritten und Abgängen ein Bauernlied zu singen hat und dabei stets lebendig in das dramatische Geschehen mit einbezogen ist.<sup>336</sup>

Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts klingt diese Beschreibung des Volkchors einer Oper, die zum Staatsjubiläum der DDR uraufgeführt wurde, beinahe ironisch: Immerhin musste sich auch dieser Staat den Vorwurf gefallen lassen, das Volk zwar stets ideologisch zu überhöhen, in der Praxis jedoch auf „knappe Einwüfe“ zu beschränken.

Die Debatte ‚Formalismus versus Volkstümlichkeit‘ schwebte natürlich auch über dieser Uraufführung. Rimkus behandelt sie selbstverständlich in seinem Beitrag, wenn auch verklausuliert: Dass die Partei der Feudalherren musikalisch atonal und unter Benutzung einer Zwölftonreihe<sup>337</sup> charakterisiert wird, bleibt unerwähnt – dabei schiene eine solche Nutzung der abgelehnten Musik für die Darstellung der negativen Figuren im Stück aus heutiger Perspektive sogar ideologisch konform. In diesem Sinne wird die atonale Zwölftonreihe des Herzogs auch „Terrormotivik“ genannt.

Scheinbar wollte das Produktionsteam jedoch auf ‚Nummer sicher‘ gehen und die hart umkämpften Begriffe gar nicht erwähnen, um unerwünschte Debatten und Kritik zu vermeiden. Stattdessen wird das in der DDR gerne benutzte Prinzip der auf Hegel zurückgehenden „Dialektik“<sup>338</sup> in den Diskurs eingebracht:

336 Ebd., S. 18.

337 Altmann 1962, S. 67.

338 Das Prinzip der Dialektik wurde von Hegel im Verlauf seines Schaffens unterschiedlich ausgedeutet. So ist zum Beispiel folgender Ausspruch aus einem Gespräch mit Goethe überliefert: „Es ist im Grunde nichts weiter [...] als der geregelte, methodisch ausgebildete Widerspruchsgeist, der jedem Menschen inwohnt und welche Gabe sich groß erweist in Unterscheidung des Wahren vom Falschen.“, zitiert nach Wagner 2015, S. 26f.; an anderer Stelle spricht Hegel von der Einheit zwischen „Identität und Widerspruch“ (ebd., S. 34); in eine ähnliche Richtung verweist die Definition als „Gegensatz in Einem“, also ein Verhältnis, das eine Einheit bildet mit Gegensätzen, die sich aufeinander beziehen, ohne einander aufzugeben, sich folglich wechselseitig bestimmen und limitieren, aber dennoch oder gerade deshalb unterscheidbar bleiben.“ (ebd., S. 39).

Die Geschlossenheit [des Werks] wird vor allem durch eine Motivik erreicht, die – wie es Jean Kurt Forest selbst einmal ausdrückte – bei ihm „dialektisch“ angewandt ist. Zwei Motivkomplexe, der der revolutionären Bauern (mit dem Konrad-Motiv und dem Sensenlied) und der der herzoglichen Partei (mit der Terrormotivik) beherrschen das ganze Werk. Doch nicht platt auf einzelne Personen und ihr Auftreten bezogen, erscheinen diese Motive, sondern immer wieder abgewandelt, dramatisch gegeneinandergestellt, den Grundkonflikt des Werkes ständig neu und differenziert deutend, treten sie auf. Hier nur ein kleines Beispiel dafür aus dem letzten Bild der Oper: Die Bauern haben die Schlacht verloren, der Herzog hält sein blutiges Gericht. Schon in den ersten Takten triumphiert hektisch die Terrormotivik, aber doch nur in bröckelnder Instrumentation mit Zither, Klavier und holzgeschlagenen Streichinstrumenten. Was will Forest damit sagen? Er will ausdrücken, dass der Herzog die Schlacht zwar gewonnen hat, aber daß auch mit diesem mißlungenen Befreiungskampf der Bauern der Feudalismus stark ins Wanken gekommen ist.<sup>339</sup>

Nachdem nun der mögliche Formalismus-Vorwurf einigermaßen umständlich und unkonkret abgehandelt wurde, liest sich die folgende Passage wie eine vorweggenommene Verteidigung gegen Kritik von der anderen Seite, das Werk sei ZU volkstümlich beziehungsweise musikalisch unterkomplex:

Es ist wohl selbstverständlich, daß bei dieser Volksoper die Melodie eine ganz besondere Rolle spielt und daß bei der Gestaltung eines solchen Werkes das Besinnen auf unsere Folklore nur zu begrüßen ist. So verwendet Jean Kurt Forest eine Reihe alter Volksweisen in seinem Werk. Aber auch andere Teile der Oper muten in ihrer Schlicht-

339 Berliner Staatsoper 1959, S. 18f.

heit und Innigkeit, ihrer zurückhaltenden instrumentalen Einkleidung fast wie Volkslieder an.<sup>340</sup>

Nach einigen Beispielen für solche „folkloristischen“ Szenen und einem erneuten Verweis auf die Beliebtheit des Steckentanzes der Bauern als Konzertstück – diesmal jedoch ohne den China-Bezug – wird abschließend noch einmal der Bogen zur „neuen Nationaloper“ geschlagen, indirekt aber auch eingestanden, dass *Der arme Konrad* musikdramaturgisch noch nicht in allen Belangen geglückt, vielmehr oft zu schwarz/weiß geschrieben und musikalisch unterkomplex gestaltet, mithin also noch nicht das Ideal einer DDR-Nationaloper ist. Mit einem Hinweis auf die ideologisch korrekte Haltung des Werks und einer Bewertung als Teilerfolg („ein Baustein“) wird diskursiv der Bewertungsmaßstab verschoben:

Mit dem „Armen Konrad“ entstand eine packende, farbige, dramaturgisch klar gegliederte Oper, ein Werk, das in seiner kämpferischen, zutiefst humanistischen Grundhaltung erneut einen wichtigen Baustein für eine fortschrittliche, zeitgenössische Opernkunst darstellt.<sup>341</sup>

Der vierte Programmheftbeitrag erfüllt wiederum eine Forderung des Artikels im *Neuen Deutschland*. Dort wurde eine Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst angemahnt, die Wissenschaftler hätten die Aufgabe, „den Künstlern die historische Situation wahrheitsgetreu zu vermitteln“.<sup>342</sup> Ganz in diesem Sinne konnte der Historiker Günter Vogler, dessen Forschungsschwerpunkte politische Bewegungen und frühbürgerliche Revolutionen im historizistischen Kontext des Marxismus waren,<sup>343</sup> gewonnen werden, für das Programmheft einen Artikel über die Zeit der Bauernkriege zu schreiben, der selbstverständlich deutlich auf die Gegenwart der Uraufführung verwies. Der streng historizistisch argumentierende Artikel deutet schon eingangs die re-

340 Ebd., S.19.

341 Ebd., S.21.

342 o.A. 1952.

343 Vgl. beispielsweise Vogler 1972; Vogler 1974.

volutionären Tendenzen der Reformationszeit als Vorboten des Sozialismus. Deutlich werden der Klassenkampf und die entscheidende Rolle der Werktätigen herausgearbeitet. So heißt es:

Deutschland um 1500 – welch eine Fülle von Erscheinungen, die alle in die Zukunft weisen! Tiefgreifende revolutionäre Umwälzungen bahnten sich an, nicht nur in Gestalt städtischer und ländlicher Volksbewegungen, eines neuen bürgerlichen Selbstbewußtseins, humanistischer Ideen und einer großartigen Blüte der Kunst, auch die stille Arbeit der Produzenten materieller Güter, der Bergleute, Schiffsbauer und Weber, wirkte revolutionierend in einer Zeit, da die feudale Gesellschaftsordnung sich als unfähig erwies, die progressiven Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung [...] wahrzunehmen. Überall regten sich Kräfte, die der alten Produktionsweise fremd waren und den engen Rahmen städtischer Zunftproduktion und kirchlicher Dogmen sprengten. Der riskierende Unternehmer und der strebsame Erfinder verdrängten mehr und mehr die kleinen Handwerksmeister und die mönchische Gelehrsamkeit. [...] Die aus fernen Ländern zurückkehrenden Kaufleute brachten [...] neue Produktionsmethoden mit ins Land, und der Fleiß der eigenen Arbeiter tat ein Übriges. So konnte sich ein bisher ungekannter Aufschwung der Produktion vollziehen.<sup>344</sup>

Nun wird dieses Bild der neuen Produktion argumentativ mit dem Vorbild des ‚guten Deutschland‘ assoziiert, als dessen legitimer Erbe sich die DDR immer wieder zu profilieren suchte: „[D]er städtische Reichtum und die Geschicklichkeit der Arbeiter, Humanisten wie Erasmus und Künstler wie Dürer und Riemenschneider repräsentierten ein Deutschland, das den Schritt aus dem Mittelalter in die Neuzeit vollzog.“<sup>345</sup> Dieses positive Bild wird dialektisch sofort mit einem Problem konfrontiert, welches ebenfalls direkt auf die aktuelle Situation des ge-

344 Berliner Staatsoper 1959, S. 23.

345 Ebd., S. 23/25. Auf Seite 24 findet sich ein Bild, wodurch das Zitat unterbrochen wird.

teilten Deutschlands verweist: „Was aber [die] Bestrebungen vor allem behinderte, war die nationale Zersplitterung. Sie mußte beseitigt werden, wenn sich in Deutschland so wie in anderen Staaten ein ökonomisches, politisches und kulturelles Zentrum entwickeln sollte.“<sup>346</sup> Es folgt eine klassenkämpferische Volte, in der die Zersplitterung Deutschlands mit den ‚herrschenden Klassen‘ Adel und Geistlichkeit gleichgesetzt wird. Auffällig ist, dass hier das Bürgertum positiv besetzt wird – die gebildeten Fronten sind Adel und Kirche versus Bürger, Arbeiter, Bauern und Intellektuelle (humanistische Philosophen):

Keine Klasse oder Schicht blieb von diesen Veränderungen unberührt. Die wirtschaftliche Macht des Bürgertums und das Wort der Humanisten trugen dazu bei, die ökonomischen und weltanschaulichen Positionen von Adel und Geistlichkeit mehr und mehr zu schwächen. Der Bauer aber, nicht im Besitz der Waffe des Geldes oder der wortgewaltigen Sprache, erhob sich, warf sein Leben in die Schanze und ließ sich durch keine Niederlage entmutigen.<sup>347</sup>

Es folgt eine längere, fundierte Darstellung von Rechercheergebnissen Voglers zu mehreren Bauernaufständen. Das Scheitern dieser revolutionären Versuche wird sowohl, wieder mit Verweis auf Engels, kommunistisch begründet – Eigeninteressen hätten das gemeinsame Ziel boykottiert – als auch historizistisch umgedeutet: Das Scheitern der Aufstände war nur ein Zwischenschritt auf dem Weg zur sozialistischen Gegenwart. Analog wird die DDR als Zwischenschritt zu einem eines Tages vereinigten, selbstverständlich ebenfalls als sozialistisch imaginiertem Deutschland interpretiert. Die Schlusspassage des historischen Artikels ist also ebenfalls wieder ein ideologischer Aufruf zur Einigkeit und Einheit, zur vereinten, „der Zukunft zugewandten“<sup>348</sup> Arbeit am Sozialismus.

346 Ebd., S. 25.

347 Ebd.

348 Becher/Eisler 1949.

[Es] überwogen [...] – trotz des Heldenmutes – zu häufig die Lokalinteressen über die „große Sach“, das gemeinsame Ziel, weil die Zerrissenheit zu tief wurzelte. Verrat und Gutgläubigkeit triumphierten häufig über das revolutionäre Programm, das ihnen Thomas Münzer gegeben hatte. Bürgerlicher Kleinmut und bäurischer Starrsinn verhinderten an vielen Orten das für den Sieg notwendige Bündnis. Hunderttausend deutsche Bauern blieben auf dem Schlachtfeld oder wurden enthauptet, gehängt und gerädert. „Der großartigste Revolutionsversuch des deutschen Volkes“ (Engels) hatte noch nicht die feudalen Bindungen zerreißen und die Zersplitterung ausrotten können. Aber alle diese Kämpfe sind Meilensteine auf dem Wege der Befreiung des ganzen deutschen Volkes von Ausbeutung und nationaler Zerrissenheit, wie sie heute in einem Teil Deutschlands Wirklichkeit geworden ist und eines Tages in ganz Deutschland Wirklichkeit sein wird.<sup>349</sup>

## *Analyse der Diskursparameter*

Bevor die nachzeitige Meta-Quelle, die Handreichung für Lehrer\*innen zur Behandlung des *Armen Konrad* im Musikunterricht, untersucht wird, sollen im Folgenden die Analyseparameter für die Oper besprochen werden.

*Ideologische Konfliktkonzeption:* Während in *Fetzers Flucht* eine horizontale Konfliktkonzeption zwischen den beiden – in BRD und DDR repräsentierten – Gesellschaftssystemen Kapitalismus/Faschismus und Sozialismus/Kommunismus im Vordergrund stand, wird hier eine vertikale Konfliktlinie zwischen den aufständischen Bauern und dem sie unterdrückenden Feudaladel gezogen. Das Werk steht also eindeutig in der Diskurslinie des sogenannten „Klassenkampfes“.<sup>350</sup>

*Identitätspolitische Konzeption:* Hierbei werden die Bauern zwar als starrsinnig und etwas naiv, vor allem aber als kampfbereit, zu Opfern bereit und moralisch integer gezeichnet. So sind sie nicht nur bereit, auf

349 Berliner Staatsoper 1959, S. 29.

350 Vgl. weiterführend zum Begriff des Klassenkampfes: Jopke 2022, S. 9–38.

das (falsche) Angebot des Herzogs zu Verhandlungen einzugehen, sie sind vor allem auch bereit für ihre Sache zu sterben, im – historizistischen! – Wissen darum, dass die herrschende Klasse eines Tages abgelöst werden wird. Forest selbst fügt dem Libretto einen entsprechenden Interpretationshinweis zu. Dort heißt es über einen der Protagonisten: Er wächst „an seiner Begeisterung für die große Sache, die ganz Deutschland erfassen wird, und – wie wir heute feststellen können – erfaßt hat über sich selbst hinaus – prophetisch, ein Moses der plebejisch-bäuerlichen Bewegung.“<sup>351</sup> Auffällig ist der Verweis auf die christliche Mythologie, indem Moses als Referenz benutzt wird – dies passt in den diskursiven Rahmen, dass der Kommunismus die Religion, das „Opium des Volkes“<sup>352</sup> nicht mehr benötige, sondern an seine Stelle trete. Gleichzeitig wird der revolutionäre Gehalt der biblischen Erzählung als Vorbild genutzt.

Die identitätspolitische Konzeption der Helden der Binnenhandlung spiegelt sich im ganzen Werk auf der Meta-Ebene: Diskursiv wurde, wie anhand der Analyse des Aufrufs im *Neuen Deutschland* sowie des Artikels im Programmheft gezeigt wurde, alles dafür getan, die DDR, deren 10-jähriges Gründungsjubiläum mit dem *Armen Konrad* gefeiert wurde, einerseits als zwangsläufige staatsgewordene Konsequenz der gezeigten Bauernrevolution zu interpretieren. Andererseits stellte sich die DDR durch ihre staatliche Förderung des Diskurses um eine „neue Nationaloper“ identitätspolitisch in die Tradition des ‚guten Deutschland‘, des Lands der ‚Dichter und Denker‘, des humanistischen, literarischen und musikalischen Erbes.

*Gegner:* Die im Stück gezeigten Gegner sind eindeutig die ‚herrschende Klasse‘, hier konkret der Feudaladel, verkörpert durch den hinterhältigen Herzog Ulrich und sein Gefolge. Dieser Herzog wird als machtgierig, zynisch, hinterhältig – er macht den Bauern ein falsches Friedensangebot, um Zeit zu gewinnen – und völlig kaltblütig gezeigt: Am Ende lässt er, ohne mit der Wimper zu zucken, die revolutionären Bauern hinrichten.

*Musikalische Charakterisierung des Gegners:* Herzog Ulrich und seinem Gefolge ist die von Forest selbst so bezeichnete „Terrormoti-

351 Zitiert nach Bien 2011, S. 240.

352 Marx 1844, S. 71.

vik<sup>353</sup> zugeordnet. Diese Bezeichnung verschleiert oberflächlich, dass es sich hierbei um atonale Komposition handelt, welche sogar mit einer an Schönberg orientierten Zwölftonreihe arbeitet. Gleichzeitig vermittelt sie aber auf der musikpolitischen Ebene wenig subtil, wofür die im Sozialismus als formalistisch, schematistisch, subjektivistisch und dekadent<sup>354</sup> verschriene Kompositionstechnik taugt: Als Musik der ‚herrschenden Klasse‘. Es findet also keine musikalisch substantielle Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik statt, vielmehr wird diese lediglich als Chiffre für den Feind und dessen Musik verwendet.

*Subversive Ideologiekritik?:* Eine Kritik an der herrschenden Ideologie findet in der Oper nicht statt. Hier liegt ein völlig mit dem herrschenden System konformes Werk vor, welches weder im Text noch in der Musik Ansätze zu einer weiteren, kritischen Ebene erkennen lässt.

*Inszenierung der Uraufführung:* Die Inszenierung (Regie: Erich-Alexander Winds, Ausstattung: Hainer Hills) lässt sich nicht en detail rekonstruieren, zu spärlich ist die Quellenlage. Was an Skizzen, Aufführungsfotos und Kritiken einsehbar ist, lässt jedoch auf eine eher konventionelle Opernregie schließen.

Das Bühnenbild, wie die Kostüme in zurückhaltenden Brautönen gehalten,<sup>355</sup> zeigt ein Holzpodest vor einem gezeichneten Wolkenprospekt, mehrere weitere Treppen und Podeste bieten Möglichkeiten für wirkungsvolle Chorarrangements. Auffällig sind fünf Maibäume schwäbischer Tradition,<sup>356</sup> welche sowohl auf das ländliche Milieu verweisen, in ihrem symmetrischen Arrangement jedoch auch Assoziationen an militärische Fahnenstangen hervorrufen. Eine Kritik zieht den Vergleich der nüchternen Bühne zum Thema der Bauernkriege: Die „Atmosphäre [stimme] mit der des Bauernkriegsmilieus genau [überein]“.<sup>357</sup> Nicht erwähnt wird der durch das Podest in der Mitte entstehende Bezug auf die Theater-im-Theater-Thematik des ‚Narrengerichts‘. Die Personenregie scheint psychologisch-realistisch angelegt gewesen zu sein. Der Erfolg dieser Bemühungen wird unterschiedlich beur-

353 Berliner Staatsoper 1959, S. 19.

354 Zur Formalismus-Debatte siehe S. 24.

355 Vgl. Schönewolf 1959.

356 Vgl. Schuberth 1995, S. 9–24.

357 Kr [Kürzel] 1959.

teilt. Die *Nationalzeitung* lobt: „Das Beste gab Winds in der Typisierung einzelner Rollen: voran der mit bestechender Schärfe gezeichnete Herzog [...], aber auch der kernige Bauernführer Konz [...] oder die mit ihm liebende und leidende Trommlerin Res, der Ingeborg Wenglor das Schönste ihres lyrischen Wesens, mimisch und stimmlich, mitgab.“<sup>358</sup> Dagegen heißt es in der *Berliner Zeitung* mit Bezug auf den ideologisch geforderten Sozialistischen Realismus kritisch: „Die Darstellung war allerdings noch nicht frei von altem Operntheater, und manche Sänger schwelgten in ihren Stimmen, wobei sie den Text bis zur Unverständlichkeit verschlangen. In dieser Hinsicht zeigte sich noch ein beträchtlicher Abstand zu den Forderungen des modernen, realistischen Musiktheaters.“<sup>359</sup> Und *Musik und Gesellschaft* urteilte: „Erich-Alexander Winds' Regie war da am überzeugendsten, wo sie nicht ins Pathos der Oper verfiel und, wie im Umkreis des Herzogs und des Narrengerichts, realistisch genau zeichnete.“<sup>360</sup> Insgesamt wird deutlich mehr über Text und Musik berichtet als über die Inszenierung, diese bleibt diskursiv im Hintergrund. Dies lässt allerdings im Umkehrschluss erkennen, was möglich gewesen wäre, aber gerade nicht umgesetzt wurde: Eine szenische Verdeutlichung der intendierten Bezüge der Bühnenhandlung zur Gegenwart des Jahres 1959. Diese Parallelen wurden nur in den begleitenden Texten, vor allem im Programmheft gezogen, dort jedoch umso auffälliger. Die Bühneninszenierung selbst gab sich historisierend.

*Kulturpolitischer Erfolg:* Obwohl Jean Kurt Forest alles darangesetzt hatte, die ideologischen Vorgaben an eine „neue deutsche Nationaloper“ bis in die kleinsten Details zu erfüllen, war der Oper nur ein mäßiger kulturpolitischer Erfolg beschieden. Die Kritiken waren wohlwollend, aber nicht überschwänglich, die Oper wurde für den Musikunterricht empfohlen, aber nicht – wie sich Forest erhofft haben mochte – als Musterbeispiel der „neuen Nationaloper“ öfters nachgespielt. Der Eindruck eines eher pflichtschuldigen Lobs – immerhin konnte die Oper, welche zum Staatsjubiläum ausgewählt worden war, nicht völlig verrissen werden – tritt auch bei der Lektüre der Kritik in der stets als musikpolitisches Sprachrohr der SED auftretenden Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft* auf. Dort wird, im Gegensatz zum Programmheft,

358 Ebd.

359 Ebd.

360 Krause 1959, S. 645.

auch die Zwölftonmusik angesprochen. Es wird kritisch hinterfragt, ob es im Sozialismus angebracht sei, solche Musik – und sei es auch nur zur Charakterisierung der Gegner – zu verwenden:

Das Eigene dieser Opernpartitur liegt kaum in ihrer melodischen Substanz, auch nicht in den im Verhältnis zu ihrer Bedeutung zuweilen etwas flüchtig erfundenen Motiven – es liegt darin, wie Forest die musik-dramaturgischen Probleme seines „Schauspiels mit Musik“ löst. Das geschieht (selbst wenn daran noch manches gärender Most ist) mit respektablem Können. [...] Will man die Musik charakterisieren, dann scheint das Wort illustrativ angebracht. [...] Daß zur Zeichnung des Negativen, vor allem der Gestalt des [...] Herzogs, Elemente der Zwölftonmusik herangezogen werden, sei nicht verschwiegen. (Das führt zwangsläufig zu dem bisher noch kaum geklärten Problem: soll man die Zwölftonmusik für solche Zwecke ernstlich bemühen?) [...] So darf man die Oper „Der arme Konrad“ als eine wesentliche Station auf unserem Wege zu einer neuen sozialistischen Nationaloper betrachten: [...] ein Versprechen für die Zukunft.<sup>361</sup>

### *Nachzeitige Quelle: Handreichung für Musiklehrer\*innen*

In der Fachzeitschrift *Musik in der Schule* erschien im Jahr 1962, also drei Jahre nach der Uraufführung, ein Artikel, welcher die Oper *Der arme Konrad* für die Behandlung im Musikunterricht der 9. und 10. Klasse der sogenannten „allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule“<sup>362</sup> vorschlägt. Mit der Aufnahme in den offiziellen Schulkanon war das Werk nun vollends staatlich legitimiert: Was Schüler\*innen zur sozialistischen Bildung empfohlen wurde, musste hundertprozentig auf der ideologischen Linie des sozialistischen Systems liegen. Dies passt

361 Ebd.

362 Altmann 1962, S. 61.

zum Analyseergebnis, dass *Der arme Konrad* – im Gegensatz etwa zu *Fetzers Flucht* – ideologisch nur eindeutig interpretierbar ist und keine potenziell subversiven Ambivalenzen aufweist. Betrachtet man den Artikel, so fällt auf, dass auch hier die antiplatonische Hoffnung Ausdruck findet, dass Kunst die Menschen zu ‚guten‘, also regimetreuen, sozialistischen Bürger\*innen bilden könnte – ebenfalls wird, durchaus avanciert, darauf Wert gelegt, die Schüler\*innen im Musikunterricht nicht nur mit klassischen Werken zu konfrontieren:

Im Gegenteil, jeder Musiklehrer sollte alle Gelegenheiten wahrnehmen, seinen Schülern gerade zeitgenössische Opernwerke nahezubringen. [...] [Er] sollte sich nicht scheuen ein zeitgenössisches Werk auszuwählen. Es bietet ihm [...] die gleichen Möglichkeiten, seine Schüler mit der Gattung Oper bekannt zu machen, wie eine der zum ständigen Repertoire gehörenden Opern des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>363</sup>

Begründet wird dies mit der Aktualität der neuen Werke, welche dem sozialistischen Kind angeblich näherstünden als die ‚Klassiker‘: „In der Handlung wird sogar [...] zeitgenössische Oper den Schüler mehr zu fesseln vermögen als einige der Repertoireoper, die seinem Empfinden und seinem Gedankenkreis oftmals recht fernstehen.“<sup>364</sup> Der anspruchsvolle Gedanke, sowohl das elitäre Genre Oper als auch die nicht weniger oftmals als elitär empfundene moderne sogenannte E-Musik dem Volk, also allen Bürger\*innen des sozialistischen Staates, näherzubringen, der auch schon bei der Benennung von *Fetzers Flucht* als „Funkoper“ wirksam war, spiegelt sich auch im vorliegenden Artikel:

Ein anderer Vorteil bietet sich an: Jeder Lehrer sollte darum bemüht sein, die zeitgenössische Musik in den Mittelpunkt seines Unterrichts zu stellen und seine Schüler mit den bedeutendsten Werken unserer Komponisten bekannt und vertraut zu machen. Die Oper hat für diese wichtige Aufgabe den Vorzug bereit, auf Grund der en-

363 Ebd.

364 Ebd.

gen Verbindung von Bühnenhandlung und musikalischer Gestaltung in ihrer neuen musikalischen Sprache auch bei ungewohnten Klangwirkungen immer noch verständlich zu sein. Dem Ohr nicht vertraute harmonische Wendungen, eine vielleicht rhythmisch komplizierte Gestaltung, Härten in der Stimmführung und eine neuartige Instrumentierung, alle diese Eigenarten der neuen Musik können in der zeitgenössischen Oper [...] auf ein entsprechendes Bühnengeschehen zurückgeführt werden, was dem Hörer das Verständnis erleichtert.<sup>365</sup>

Hier wird diskursiv noch einmal der Formalismus-Vorwurf auszuhebeln versucht: Alle ‚formalistischen‘ Elemente der zeitgenössischen Musik werden – sofern die Handlung der sozialistischen Idee kompatibel ist, wovon bei Opern „unserer Komponisten“, wie es im Text heißt, auszugehen ist – als musikdramatische Auslegung dieser Handlung legitimiert und damit aus dem Bereich des ‚Formalismus‘ in den des ‚sozialistischen Realismus‘ überführt.

Es folgen eine offensichtlich am Programmheft der Uraufführung orientierte Zusammenfassung von Entstehungsgeschichte, Handlung und musikalischen Charakteristika sowie eine Kurz-Analyse von zwölf musikalischen Beispielen, hauptsächlich von Stellen, welche Zitate von Volksliedern sind (sechs von zwölf Beispielen). Auffällig dabei ist, dass auch die Zwölftonreihe des Herzogs zumindest kurz angesprochen wird. Dort heißt es:

Der Herzog, dessen Schloß eingenommen worden ist, soll ein Dokument unterschreiben, in dem in zwölf Artikeln die Rechte der Bauern verankert sind. Obwohl Konz gewarnt wird, vertraut er dem Herzog, der jedoch durch seine Unterschrift nur Zeit gewinnen will, um Truppenverstärkungen gegen die Bauern abzuwarten. Der Auftritt des Herzogs ist deshalb von dem Akkord begleitet, der schon in den Einleitungstakten erklang und Unterdrückung und Gewalt symbolisiert. Insgesamt bedient sich Forest für diese Szene der Zwölftontechnik, die Reihe

365 Ebd.

wird verschiedentlich abgewandelt, erscheint zum Beispiel als Krebs und wird immer wieder anders rhythmisiert.<sup>366</sup>

Erst im Fazit des Artikels wird das Thema noch einmal aufgegriffen. Neben einem Hinweis auf „die günstigste Gelegenheit zu Querverbindungen zum Geschichts- und Deutschunterricht“,<sup>367</sup> mithin der Aufforderung, das Werk im marxistisch-historizistischen Sinne zu interpretieren, und dem Hinweis, am Ende der Behandlung des Werks „die Beziehungen der Oper zur Gegenwart, zu unserem Leben herzustellen. (Nicht ohne Grund gestaltet heute ein Komponist unserer Republik den Kampf der Bauern des 15./16. Jahrhunderts gegen ihre Unterdrücker!)“<sup>368</sup>, wird das potenziell heikle Thema Zwölftonmusik noch einmal gestreift. Die vorgeschlagene Lösung:

[Es] werden Formungsmittel, wie die Verwendung von Zwölftontechnik, überhaupt nur zur Sprache kommen, wenn schon ähnliche Probleme der zeitgenössischen Musik eingehender behandelt worden sind. Das wird bestenfalls in der 11. oder 12. Klasse möglich sein.<sup>369</sup>

Das bedeutet: Wenn die Schüler\*innen schon ideologisch in der ‚Formalismus-Debatte‘ geschult sind und die Subjektivität und Dekadenz von Zwölftonmusik ‚erkannt‘ haben, kann hier auf diese Technik verwiesen werden. Ansonsten sollte, wie oben geschildert, die ungewohnte Musik ‚einfach‘ als musikdramaturgische Charakterisierung des unterdrückerischen Herzogs, des Vertreters der herrschenden und zu bekämpfenden Klasse, interpretiert werden.

366 Ebd., S. 67.

367 Ebd., S. 69.

368 Ebd., S. 75.

369 Ebd., S. 70.

## Zwischenfazit

*Der arme Konrad* hat sich in der Analyse einerseits als Musterbeispiel einer ideologiegetreuen Oper erwiesen: Nicht nur wurden die Vorgaben des Artikels „Für eine neue Nationaloper!“ im *Neuen Deutschland* übererfüllt, auch wurde im veröffentlichten Diskurs, hier vertreten durch die gleichzeitige Quelle Programmheft und die nachzeitige Quelle Schulunterrichtsempfehlung, alles dafür getan, die Oper in das linientreue, sozialistisch-historizistische Narrativ einzureihen. Trotzdem wurde deutlich, dass gerade die Verwendung der Zwölftontechnik – wenn auch als charakterisierendes Merkmal für die Feinde – problematisch war: Die Empfehlung für den Schulunterricht versucht dies diskursiv einzufangen und abzufedern, das Programmheft schweigt sich darüber aus und *Musik und Gesellschaft* verwies schon kritisch auf die Möglichkeit, ‚formalistische‘ Mittel zu benutzen, indem sie aus der Handlungslogik legitimiert werden.

Der Diskurs schien hier an einem problematischen Punkt angekommen: Sollte eine musikalische Entwicklung auf der Höhe der internationalen Moderne möglich bleiben – und hieran hatte die DDR natürlich gesteigertes propagandistisches Interesse – mussten die Parameter des Erlaubten verschoben werden. Ein propagandistisches Fiasco wie im Falle von *Fetzers Flucht*, als sich die westliche Presse über das Verbot einer antiwestlichen Funkoper in der DDR lustig machte, sollte sich nicht wiederholen. Die Folge war eine Liberalisierung der Kulturpolitik,<sup>370</sup> welche zu einer großen Vielfalt an Ausdrucksformen, musikalisch wie performativ, führen sollte. Ein herausragendes Beispiel dieser neuen Werke, Friedrich Schenkers „szenische Kammermusik“ *Missa Nigra*, wird im folgenden Kapitel behandelt, gefolgt von einer Analyse der damit einhergehend notwendig gewordenen, argumentativ deutlich komplexeren Diskurse, welche die neuen künstlerischen Freiheiten im sozialistisch-kommunistischen Narrativ zu verorten versuchten.

370 Zur Liberalisierung der Kulturpolitik in Folge des Amtsantritts von Erich Honecker sowie des VIII. Parteitags der SED vgl. Wolle 2015b, S. 37–39; vgl. auch S. 171f. der vorliegenden Arbeit.



## Kapitel 4: Friedrich Schenker, *Missa Nigra*

*Missa Nigra* von Friedrich Schenker, uraufgeführt 1979 im Alten Rathaus in Leipzig, stellt ein Beispiel für die Folgen der gelockerten DDR-Kulturpolitik in den 70er Jahren<sup>371</sup> dar. Das Werk lässt sich nicht eindeutig einem Genre zuordnen. Schon die Gattungsbezeichnung „Kammerspiel“ verweist eher auf Schauspiel und Sprechtheater, weniger auf Oper im herkömmlichen Sinn. Katrin Stöck interpretiert das Werk als Musterbeispiel des „Musiktheater[s] in der DDR“,<sup>372</sup> wobei sie den erfolgreichen Versuch unternimmt, die von Hans-Thies Lehmann aufgestellten Kriterien für „Postdramatisches Theater“<sup>373</sup> (unter anderen: Parataxis, Simultaneität [sic!], Dichte der Zeichen, Überfülle, Musikalisierung, visuelle Dramaturgie, Einbruch des Realen) anhand von *Missa Nigra* vom Sprech- auf das Musiktheater zu übertragen und das Werk unter die Kategorie „Szenische Kammermusik“ fasst. Tatsächlich wäre es aus theaterwissenschaftlicher Sicht auch vertretbar, *Missa Nigra* als genuine Performance zu bezeichnen,<sup>374</sup> mindestens sind jedoch performative Elemente auszumachen. Zu betonen ist, dass ein solches grenzsprengendes, in der drastischen Wahl der musikalischen und szenischen Mittel provozierendes Werk – das teilweise an das „orgienmysterientheater“<sup>375</sup> von Herrmann Nitsch erinnert, welches zur gleichen Zeit in Österreich und der BRD für Skandale sorgte – in der DDR nicht nur erlaubt war, sondern sogar für das Staatsfernsehen aufgezeichnet wurde.

Geschrieben wurde *Missa Nigra* für die „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“, deren Mitbegründer Schenker war, und an deren Besetzung sich *Missa Nigra* orientiert: Oboe, Englischhorn, Posaune, Violoncello, Kontrabass, Tasteninstrumente und Schlagwerk. Daneben

371 Ebd.

372 Stöck 2013, S. 47–62.

373 Lehmann 2015, S. 139–184.

374 Fischer-Lichte 2004, S. 31–57.

375 Weiterführend zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters / orgienmysterientheaters (beide Schreibweisen werden verwendet): Nitsch 1995, S. 88, 122.

werden – wie später detailliert ausgeführt wird – elektronische Mittel (Synthesizer, präpariertes Tonband) verwendet. Neben den Musikern sind zwei Performer (in der Uraufführung war einer davon der bildende Künstler Hartwig Ebersbach, der auch gemeinsam mit Schenker die Konzeption des Werks erarbeitete), ein sprechender Schauspieler sowie ein in die szenische Aktion einbezogener Dirigent vorgesehen.<sup>376</sup>

Schon die Partitur, die auch illustrierende Zeichnungen enthält, die weit über szenische Arrangement-Skizzen hinausgehen, macht klar, dass *Missa Nigra* die Genre-Grenzen sprengt: Die Zeichnungen von Ebersbach vermitteln dem Betrachter schon beim Lesen der Partitur einen emotionalen Zugang für die Themen des Werkes: Krieg und Tod.

*Missa Nigra* ist formal an die Struktur der christlichen Messe angelehnt, transformiert diese jedoch in ein ‚Negativbild‘: Aus der intendierten Reinheit der christlichen Eucharistie wird eine ‚schwarze Messe‘. Der inhaltliche Ausgangspunkt war 1978 der Kalte Krieg<sup>377</sup> im Allgemeinen sowie der medial sehr präsente, geplante Bau der Neutronenbombe im Besonderen. Schenker erklärt im Programmzettel seine Intentionen bei der Komposition des Werks sowie den ideologischen Überbau, hier eine scharfe Abgrenzung zum aus sozialistischer Sicht mit den USA assoziierten Imperialismus und Militarismus ziehend:

Die Entwicklung und der geplante Bau der Neutronenbombe in Verantwortung des United-States-of-America-Imperialism, das ist schon ein großer Schreck für die Menschheit, Grund genug für ein Todes-Theater. Hier werden Instrumente gespielt, es wird gesprochen, gesungen, geschrien, geschwiegen, es wird sich bewegt, es erscheinen Masken, Gewänder, Hüllen, Bilder, Objekte. Alles geschieht, um Hörende sehend und Sehende hörend zu machen. Es geht gegen den imperialistischen Krieg, seine Ideologie, seine Ideologen, seine Söldner, seine Waffen, seine Konstrukteure. Die Menschheit steht im Visier

376 Schenker 1983, S. 2.

377 Eine knappe Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes zum „Kalten Krieg“ bei Thiemeyer 2020, S. 14–25.

imperialistischer Abschußrampen, es ist bequemer, daran nicht zu denken ...?<sup>378</sup>

## *Musikdramaturgische Strukturanalyse*

Um eine möglichst umfassende Analyse der *Missa Nigra* zu gewährleisten, wird im Folgenden eine Inszenierungs- beziehungsweise Aufführungs-fokussierte<sup>379</sup> Strukturanalyse<sup>380</sup> anhand der Fernsehaufzeichnung<sup>381</sup> durchgeführt, da diese – im Vergleich zur Transformationsanalyse, welche Partitur und Inszenierung in ihrer Unterschiedlichkeit fokussiert – vom „Gesamtkunstwerk“<sup>382</sup>, also vom auf der Bühne stattfindenden Geschehen (und nicht mehr vom „Theatertext“, <sup>383</sup> in diesem Falle der gedruckten Partitur) ausgeht, was der Grundkonzeption des Stücks, welche die Performanz (und damit die Inszenierung) zum werk-konstituierenden Bestandteil macht, Rechnung trägt. Bei Details, die in der Fernsehaufzeichnung nicht gut erkennbar sind, wird ergänzend die Partituranweisung herangezogen.

*Missa Nigra* beginnt mit dem Einzug der Akteure an den Ort der Performance. Vom Tonband werden rhythmische, elektronisch verfremdete Geräusche eingespielt, welche an Fliegerbombardement und Totenglocken denken lassen. Die Akteure sind in lange, weiße Gewänder gekleidet, welche mit Spritzern roter Farbe übersät sind – eine Mischung aus blutigen Krankenhauskitteln und antiken Togen. Zu den

378 Hoffmann 1987, S. 37f.

379 Zur Abgrenzung von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse vgl. Fußnote 7.

380 Hiß 1993, S. 148–152; Balme 2008, S. 111.

381 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982. Besetzung: Burkhard Glaetzner (Oboe), Axel Schmidt (Englischhorn), Wolfgang Weber (Violoncello), Dieter Zahn (Kontrabass), Gerhard Erber (Tastensinstrumente), Friedrich Schenker (Posaune), Gerd Schenker (Schlagzeug), Eckhard Röttger (Synthesizer), Hans-Joachim Hegewald (Der Schauspieler), Hartwig Ebersbach/Gabor Fejer (Die Ordnungshüter) und Christian Münch (Der Dirigent).

382 Der Terminus „Gesamtkunstwerk“ wird, bezogen auf *Missa Nigra*, auch von Heike Hoffmann in ihrer Analyse verwendet. Vgl. Hoffmann 1987, S. 22.

383 Zum Terminus „Theatertext“ vgl. Hauthal 2005, S. 715f.

Isotopien ‚Antikes Theater‘ und ‚Lazarett‘ passen auch die Gipsmasken, die die Akteure tragen. Diese Masken bedecken das halbe Gesicht und wirken, als wären sie aus getrockneten Mullbinden hergestellt, wie sie auch zur Versorgung von Gesichtswunden verwendet werden. Insgesamt wirken die Akteure damit wie Kriegsheimkehrer einer archaischen, mythisch überhöhten Schlacht – allerdings mit sehr konkreten Gesichtsverletzungen. Neben ihren Instrumenten bringen die Akteure eine Reihe von Requisiten mit auf die Bühne, die sie an Stangen – die Bildwirkung lässt an eine Fronleichnamsprozession denken – vor sich hertragen. Dazu gehören eine Standarten-Fahne mit der Aufschrift „Salve bomba“ (Sei begrüßt, Bombe) in altdeutscher Schrift, welche assoziativ an die Propagandaplakate des ‚Dritten Reichs‘ denken lässt und den im Stück kritisierten Imperialismus der USA in eine direkte Nachfolge des deutschen NS-Faschismus stellt. Des Weiteren werden eine überlebensgroße Gesichtsmaske, welche an die Masken der griechischen Tragödie erinnert, eine Puppe, welche ein menschliches Skelett darstellt sowie eine an eine DNS-Helix erinnernde Struktur, welche auf die intendierte Auslöschung alles biologischen Lebens durch die Neutronenbombe verweist, auf die Bühne gebracht. Die Akteure beschreiben, in gemessener Haltung und auf den Rhythmus des Tonbandes schreitend, drei Kreise und beziehen dann mit ihren Instrumenten die ihnen zugeschriebene Position im Kammerorchester.

Der erste der neun Teile („Pleni sunt coeli“) greift direkt die Struktur der christlichen Messe auf, indem er den Satz „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ (Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit) aus dem *Sanktus*, der Verherrlichung Gottes, ironisierend auf die Anbetung der Neutronenbombe überträgt. Die beiden Performer, im Werk „Helfer“ genannt, die bis jetzt das Geschehen mit nacktem Oberkörper, weißen Armbinden mit der Aufschrift „Ordner“ (ebenfalls in altdeutscher Schrift und damit auf das ‚Dritte Reich‘ verweisend) und verschränkten Armen beobachtet haben, gehen in die Mitte der Bühne, wo eine leblose Gestalt liegt. Diese wird von den beiden Helfern aufgerichtet und zur Position des Dirigenten getragen. Die Gestalt hebt die Arme in eine Pose, welche an den gekreuzigten Christus erinnert und hält diese für einige Sekunden. Dann beginnen die Arme langsam, in rhythmischen Bewegungen zu sinken, ein Arm fällt wie leblos herab, wird aber sofort wieder hochgezogen. Aus diesem Impuls fangen beide Hände an, einen Takt zu schlagen, die Figur wird wirklich zum Dirigenten,

auf die rhythmischen Handbewegungen reagieren nun auch die Musiker. Es erhebt sich eine etwa zehnminütige Kakophonie aus Instrumentalklängen, rhythmisierter, oft sinnentleerter Sprache, Geräuschen und Aktionen. Die Musiker sind hier auch als Sprecher und Stimmkünstler gefordert. Obwohl das Ergebnis chaotisch anmutet, ist es in der Partitur minutiös ausnotiert.

Auf der Textebene ist die Grundlage das auch im Titel zitierte *Sanktus* der lateinischen Messe. Der Text wird komplett verwendet, allerdings in einzelne Worte, großteils sogar in Silben zerlegt, die neu kombiniert, rhythmisiert und dadurch von ihrer eigentlichen Bedeutung entleert werden:

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.	Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.	Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in der Höhe.
Benedictus qui venit in nomine Do- mini.	Hochgelobt sei, der da kommt im Na- men des Herrn.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in der Höhe. <sup>384</sup>

Der lateinische, fragmentierte Text wird ergänzt durch die Worte „Bombae“, „Hydro“ und „Neutro“, so dass ein direkter Bezug auf die Verherrlichung der Bombe entsteht. Zu Beginn wird die militärische Aggression vor allem in der Sprache erzeugt. Diese erinnert in der Wiederholung von einzelnen Konsonanten („t-t-t-t-t“) an Maschinengewehrfeuer und zitiert damit das berühmte dadaistische Gedicht „Schtzngrmm“ von Ernst Jandl,<sup>385</sup> benutzt aber auch Stöhnen, Ächzen, Keuchen und hektisches Atmen als lautmalerische Elemente. Die Instrumente schlagen mit klagenden Melodielinien auf dem Cello sowie dem Schlagen eines kleinen Glöckchens, das an eine Totenglocke denken lässt, einen eher traurigen Grundton an.<sup>386</sup> Später wird die Sprache deutlicher: Aus dem „Hosanna“ wird ein aufpeitschendes „Hossa“, die „Gloria“-Rufe treten deutlich hervor, alle Spieler intonieren gemeinsam ein sich steigerndes „Ho-o-o-o-o“, das an die Aufpeitschrituale von Football- oder Eisho-

384 Basilikachor Enns St. Laurenz 2020.

385 Jandl 2022.

386 Schenker 1983, S.7f.

ckeyteams denken lässt und mit dem gemeinsamen lauten Ruf „Bombae!“ endet.<sup>387</sup> Es folgen ein ironisierter Priestergesang, ein skandierender, von allen mit den Händen geklatschter Rhythmus sowie ein infantiles „Bim-Bam-Bum“, das mit fröhlichen Pseudo-Kindermelodien einhergeht, sofort aber wieder von Hecheln und rhythmischem Atmen abgelöst wird. Unterstützt von eingespielten Sirenenklängen und einer live bedienten Windmaschine steigert sich das Bühnengeschehen hin zu einem ausgelassenen Tanz eines Akteurs, der sich stampfend und klat-schend in schnellem Tempo begeistert um sich selbst dreht – bei dieser Aktion bleibt dem Dirigenten der Mund offen stehen, er erstarrt und die Szene endet mit dem an Comic-Filme erinnernden Geräusch einer fallenden Bombe – die erwartete Detonation bleibt allerdings (vorerst) aus.

Der zweite Teil („Tod des Einzelnen“) ist dem ersten, chaotisch-dadaistisch-kakophonem Konzert diametral entgegengesetzt und besteht zentral aus einem fünfminütigen Oboen-Solo.<sup>388</sup> Der Oboist springt auf, wirft dabei seinen Stuhl krachend um und intoniert einen hohen, zwanzig Sekunden gehaltenen schrillen Ton, der als Todesschrei interpretiert werden kann.<sup>389</sup> In dem virtuosen, technisch extrem anspruchsvollen Solo schwankt die Musik immer wieder zwischen naturalistischer Darstellung eines sterbenden Menschen (Röcheln, Schreien, schweres Atmen des Musikers, einzelne Töne und Klänge, denen bewusst ‚die Luft ausgeht‘) und epischem Kommentar (melodische Phrasen, welche an Trauermusik denken lassen).

Am Ende des Solos ist das Atmen, Keuchen und Röcheln des Spielers lauter als die kaum mehr hörbaren Oboentöne.<sup>390</sup> Der Musiker geht in die Knie, bricht dann vollends zusammen und bleibt auf dem Rücken liegen. Die anderen Musiker sowie der Dirigent schauen regungslos zu, ein Verweis auf die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber dem titelgebenden „Tod des Einzelnen“. Die TV-Aufzeichnung fügt noch einen weiteren Kommentar hinzu: Wenn der Oboist auf dem Boden liegt, sehen wir in der Totalen einen Kameramann, der die ‚Leiche‘

387 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:08:40.

388 Ebd., 00:13:34–00:19:13.

389 Schirmer 2017, 00:22:53.

390 Hoffmann 1987, S. 41.

scheinbar sensationslüstern in Großaufnahme nimmt, bevor das Kamerabild genau auf diese Großaufnahme schaltet, die Zuschauenden damit in die Rolle des voyeuristischen Medienpublikums versetzend.<sup>391</sup> Sobald der Oboist ‚tot‘ und Ruhe eingekehrt ist, spricht der Schauspieler einen Text aus Alfred Polgars „Kriegsperspektiven“, welche auch später noch öfter aufgegriffen werden: „Was schert der Tod des einzelnen“, sagte der Hauptmann, „wenn nur die Truppe der Fahne Ehre macht.“<sup>392</sup> Dieser Kommentar wird von einem militärischen Trommelwirbel auf der Rührtrommel begleitet, was die militaristische Rhetorik – und das Desinteresse der herrschenden Klasse, hier vertreten durch den zitierten Hauptmann – noch verstärkt. Der Trommelwirbel und eine Trillerpfeife, welche allerdings kläglich verendet und mehrmals neu ansetzen muss, leiten direkt über in den nächsten Teil.

Das mit 255 Takten und einer Aufführungsdauer von etwa elf Minuten längste Teilstück der *Missa Nigra* trägt den wortspielerischen Titel „Ma-(o)-rs-(ch)-Musik“, der viele verschiedene Bedeutungsebenen verschränkt und neben der offensichtlichsten Bedeutung ‚Marschmusik‘ „zu wilden Wortkombinationen“<sup>393</sup> einlädt:

In diesem Buchstabenarsenal steckt das „morsche“, verbirgt sich der chinesische Revolutionsführer „Mao“, der erst drei Jahre vor dem Kompositionsprozess der *Missa Nigra* starb. Und auch der „Mars“, ein beliebtes Symbol von visionärer, entgrenzter Syfy-Technik. Schließlich finden sich in dem Buchstabensalat auch der „Arsch“ und eine Handlungsanweisung: „Mach!“<sup>394</sup>

Die Szene ist eine Parodie von Militärmärschen und militärischer Gestik, verdeutlicht darüber hinaus erneut durch bildkünstlerische Aktionen die Brutalität von Krieg und Zerstörung, welche von Schenker mit dem Militarismus gleichgesetzt werden. Für den Komponist manifes-

391 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:19:10–00:19:15.

392 Schenker 1983, S. 37.

393 Schirmer 2017, 00:46:20.

394 Ebd.

tierten sich Schrecken und Barbarei dieses Militarismus auch musikalisch: Im ewig gleichen 4-Viertel-Takt:

Die standardisierten 4-Viertel-Klänge mit dem immerwährenden Akzent auf der Eins und der Drei, oder der Zwei und der Vier, mit Primitiv-Harmonik und vokalen Hässlichkeiten, die zumeist aus der amerikanischen, verstümmelten Kurzsprache bestehen und die mit gezielter Aggressionsdynamik auf die Musik abgedroschen werden, stumpfen die Sinne ab, verunklaren Erkenntnisgewinn, sind also anti-aufklärerisch. Sinnlichkeit als Surrogat, die Natur kennt keinen 4-Viertel-Takt.<sup>395</sup>

Es ist auffällig und auf den ersten Blick verwundernd, dass der hier eindeutig negativ konnotierte Militär-Marsch im Titel nicht nur mit „amerikanisch[ ...]-verstümmelte[r] Kurzsprache“, sondern auch mit dem chinesischen, kommunistischen Revolutionsführer Mao assoziiert wird, der eigentlich in der DDR bewundert hätte werden sollen. Doch Schenker geht so weit, den Militarismus nicht nur beim als kapitalistisch-faschistisch gelesenen westlichen Ausland festzumachen, sondern auch im kommunistischen China und somit indirekt auch in der von China stark beeinflussten DDR. Im weiteren Verlauf wird deutlich werden, dass es nicht bei dieser Andeutung bleibt, sondern Mao und der chinesische Kommunismus noch expliziter dekonstruiert und damit kritisiert werden.

Die Szene lässt sich in zehn Teilabschnitte unterteilen, welche im Folgenden kurz geschildert und charakterisiert werden:

- (a) Die Musiker spielen einen Marsch in verzerrter Taktart, statt dem kritisierten 4-Viertel-Takt wird ein 5-Viertel-Takt benutzt, auf den ein rhythmisches Marschieren fast verunmöglicht wird. Die Instrumentalisten performen dazu typische Exerzierbewegungen der militärischen Grundausbildung: „Aufstehen, Hinsetzen, Kniebeuge, Stehschritt, Losmarschieren, Anhalten, Grüßen, links-um, rechts-um“.<sup>396</sup>

395 Ebd., 00:30:12.

396 Hoffmann 1987, S. 41.

- (b) eine schrille Musik- und Text-Collage, die an den ersten Teil erinnert und den lateinischen Mess-Text wieder aufgreift: Das „dona nobis pacem“ (Gib uns deinen Frieden) wird mit amerikanischem Militär-Jargon und gebrüllten Anweisungen kombiniert und damit ad absurdum geführt. Der Dirigent benutzt einen Tambourstab, um die widerstreitenden Rhythmen zu organisieren.
- (c) Die Partitur sieht den Effekt einer „gesprungenen Schallplatte“<sup>397</sup> vor, die Musiker stellen ein „Spießrutenlaufen“<sup>398</sup> dar, wobei sie „gepreßte Laute, Ausdruck von Qual, Schmerz, Anstrengung oder Lust daran“<sup>399</sup> von sich geben. Zwei Musiker schlagen dabei mit realen Ruten in die Luft, was peitschende Geräusche erzeugt.
- (d) Es folgt eine „conversation prusse“ (Preußische Konversation) genannte Szene, in der Cembalist und Oboist, während sie ihre Instrumente bedienen, eine Collage aus Texten von Heinrich von Kleist (*Prinz Friedrich von Homburg*) und Heiner Müller (*Leben Grundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei*) vortragen, die nur satzfetzenhaft zu verstehen ist. Unter anderem werden die Worte „Deserteur“, „Heil“, „Exekution“, „Meine Preußen“ und „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ vernehmbar.<sup>400</sup> Dieser Abschnitt stellt den Militarismus in der deutschen Geschichte in den Mittelpunkt. Dies ist insofern bemerkenswert, also noch 1959 bei *Der arme Konrad* ein völlig anderes deutsches Geschichtsverständnis gestärkt werden sollte, welches die revolutionären Bewegungen der Arbeiter und Bauern in den Mittelpunkt stellte, den Militarismus und Faschismus der deutschen Geschichte jedoch ausklammerte.
- (e) Die Instrumentalisten treten nun als ‚deutscher Männerchor‘ in Erscheinung, den Schenker ebenfalls als Phänomen des nationalistischen, militaristischen Deutschland interpretiert. Zu ‚typisch ro-

397 Schenker 1983, S. 40.

398 Definition „Spießrutenlaufen“, in: Meyer 1885–1892, S. 145.

399 Schenker 1983, S. 41.

400 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:23:35–00:24:10.

mantischer‘ Chor-Musik erklingen extrem brutale Texte: „Sauft euch satt im Blut“, „Wir türmen hier die Hügel ihrer Leichen zur Pyramide auf“.<sup>401</sup> Diese werden jedoch durch die Vortragsanweisungen („rülpsen, kotzen, japsen“) konterkariert.

- (f) Der Schauspieler trägt einen weiteren Text von Alfred Polgar vor und verbindet die Szene somit auch mit der vorangehenden „Der Tod des Einzelnen“. Es heißt: „Was liegt am Schicksal eines Regiments, wenn nur die Stadt genommen und der Feind verjagt wird“, sagte der General.“<sup>402</sup> Eine besonders klassenkämpferische Interpretation bekommt der Satz durch die nachgeschobene Sprecherangabe („sagte der General“). Somit wird deutlich, dass der menschenverachtend-militaristische Zynismus keine Meinung der Allgemeinheit beziehungsweise des Volkes ist, sondern, wie schon in den Bezügen auf Friedrich den Großen deutlich wurde, das Credo eines Vertreters der herrschenden Klasse.
- (g) Die Musiker imitieren mit ihren Instrumenten (Blasinstrumente, Bögen) Maschinengewehre und ahmen deren Geräusche mit ihren Stimmen, unterstützt vom Schlagwerk, nach. Dazu ereignet sich eine große bildkünstlerische Aktion: Die beiden Performer ziehen großformatig bemalte Leintücher auf einer Leine auf, welche die ganze Bühne überspannt. Die Bilder zeigen stilisierte Kriegsoffer. Diese Bilder werden nun mit Eimern voller roter Farbe übergossen, sprichwörtlich ‚in Blut getaucht‘. Die Zuschauenden werden somit auf einer weiteren Ebene angesprochen: Nachdem akustisches Empfinden und intellektuelle Reflexion bis jetzt dominierten, wird nun auch visuell ein bedrückendes Geschehen präsentiert: Die ganze Bühne taucht sich in (blut-)rot.<sup>403</sup>
- (h) Der Dirigent hat den Tambourstab durch eine Pistole ersetzt – ein Verweis auf die zunehmende Technisierung des Militärs. Die Aktion lässt sich jedoch auch so interpretieren, dass zwar die äußeren Hilfsmittel sich ändern mögen, die (militaristischen) Menschen

401 Schenker 1983, S. 42f.

402 Ebd., S. 45.

403 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:26:30–00:26:57.

und ihr Denken jedoch eine erschreckende Konstanz aufweisen: Der Dirigent ist derselbe geblieben. Mit der Pistole erteilt er seinen Musikern den päpstlichen Segen „urbi et orbi“, allerdings mit dem Zusatz „salve satana“.<sup>404</sup> Auch die Religion ist demnach, so lässt sich die ganze ‚schwarze Messe‘, vor allem aber diese Szene lesen, mitschuldig an der Kriegsgeschichte der Menschheit. Der Schauspieler rezitiert daraufhin ein weiteres Polgar-Zitat: „Der Patriot sagte: ‚Und ob wir alle bis auf den letzten Mann sterben müssen ... wenn es nur dem Vaterland zunutze kommt.‘“<sup>405</sup> Der Fokus verschiebt sich also vom allgemeinen Militarismus zum Nationalismus.

- (i) Die Instrumentalisten intonieren einen weiteren Chor, diesmal im ironisch-gebrochenen Falsett: „Und wenn sie winselnd auf den Knien liegen, laßt nicht des Mitleids feige Stimme siegen.“<sup>406</sup> Die Schmähung der humanistischen Tugend Mitleid wird also ihrerseits durch eine bewusst ‚unmännliche‘ Vortragweise satirisch gebrochen.
- (j) Die Szene endet mit einer weiteren performativen Aktion: Einer der Akteure wird komplett in weiße Tücher gewickelt und als ‚Denkmal‘ auf einen Sockel gestellt – er grölt dabei weiterhin Siegesparolen. Mit diesem Ende der Szene wird zynisch auf den Kult um ‚gefallene Helden‘ verwiesen, der immer auch die nächsten, jüngeren Generationen zu neuem Nationalismus und Militarismus motivieren soll.

Die nächste Szene schließt mit einer performativen Aktion direkt an: Auf das titelgebende, laut gerufene Stichwort „Dies irae“ stürzen die beiden Performer die ‚Statue‘ von ihrem Sockel und zerreißen die Tücher, in die sie eingewickelt war. Die Szene lässt an Revolutionen und die ikonischen ‚Bilderstürze‘ der Geschichte bis hin, aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts, zum Sturz der Statuen Saddam Husseins im Irak denken. Ein lauter Trommelwirbel der Pauke leitet daraufhin die

404 Schenker 1983, S. 49.

405 Ebd., S. 50.

406 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:27:26–00:27:42.

dem Responsorium (Wechselgesang) der lateinischen Messe ironisch nachempfundene Passage ein. Begleitet von Pauke und Cello als Basso Continuo sind vor allem die Bläser (Oboe, Englischhorn, Posaune) aktiv. Während die fragmentierte Musik abwechselnd atonale, schrille, abgehackte Sequenzen sowie kurze sakral anmutende melodische Passagen kontrastierend gegenüberstellt, sprechen die Bläser zwischen ihren Einsätzen sowohl den lateinischen Mess-Text des „dies irae“ (Oboist und Hornist) als auch, darauf antwortend, eine zynische Verballhornung (Posaunist):

Dies irae – Schieß-hurä, Dies illa – Kindskilla, quando judex – Qual-Tod-Blutflex, cuncta strice – gehängt am Stricke, per sepulcra – herrsche Blutwahn, coget omnes – Bombatomtest, cum resurget – dummredwürget, iudicanti – Judvieh kannst krepieri, unde mundus – Stundenullschluss, est futurus – Westkultblutfluss, tuba mirum – Blutvalierung, est venturas – Pestwundblutguß, est natura – bett a hura.<sup>407</sup>

Die bedrohlich wirkende Kakophonie steigert sich durch ein Stampfen der Instrumentalisten in verschiedenen Rhythmen, zu denen die Wortreihen „deutsch – Diabolus – Deus – devil – deutsch – Deus – diavolo“ und „terror – Ehre – irae – Irrtum“ durch die Stimmen wandern. Die Szene verknüpft hier also Christentum (und Religion insgesamt) mit Kriegstreiberei und der Geschichte Deutschlands, in der Blutwahn, das Narrativ von Ehre und Rassenreinheit und Militarismus eine unheilvolle Allianz eingingen, welche bis zur Shoah führte, die in *Missa Nigra* wiederum als Schritt hin zur amerikanischen Militärdiktatur interpretiert wird. Auffällig ist erneut, dass die deutsche Kolonial-, Militär- und NS-Geschichte hier nicht ausgespart, sondern ganz im Gegenteil auffällig betont wird. Die kakophone Sequenz schließt mit dem Wortpaar: „iudicetur – Nur Mut, spielt C-Dur!“<sup>408</sup> Die ironische Aufforderung<sup>409</sup> nach ‚reiner‘ und tonaler Musik wird mit „Gloria!“ und „Hostia!“-Rufen

407 Schenker 1983, S. 59ff.

408 Ebd., S. 66.

409 Zur empfundenen Reinheit von C-Dur vgl. auch Thielemann 2012, S. 109–112.

quittiert, welche direkt zu einem auf Englisch eingezählten Countdown zum Bombenstart führen. Dieser selbst wird elektronisch vom Band eingespielt: Das verfremdete, verzerrte Geräusch einer startenden Rakete. Nachdem der Countdown bei „Zero“ angekommen ist, blicken alle Darstellenden auf der Bühne nach oben und verfolgen den Start der Neutronenbombe mit selig verklärtem, debil wirkendem Lächeln. Die Szene lässt sich auch als Plädoyer für die Unangepasstheit und Widersständigkeit von Musik im Allgemeinen lesen: Harmonisches C-Dur, so die zugespitzte Botschaft, sei der passende Begleitklang für den Start von Massenvernichtungswaffen. Ebenso wird eine Verbindung der von Schenker eigentlich abgelehnten elektronischen Musik als technische Innovation zum Krieg gezogen. Schenker war der Ansicht, dass „die Macht von Musik als Manipulationsmittel durch die elektrischen Medien [...] ungeheuer“ sei.<sup>410</sup> Um diese manipulative Macht gleichzeitig auszustellen und zu benutzen, lässt er das Publikum bei *Missa Nigra* zwischen vier Lautsprechern sitzen, über die der Bombenstart per Tonband, Synthesizer und Live-Elektronik körperlich erfahrbar wird. Gleichzeitig wird durch die sichtbare Herstellung der Effekte und die nicht versteckten Lautsprecher jedoch auch ein Verfremdungseffekt erzeugt: Das Publikum soll einerseits die Schrecken der Bombe und damit die pazifistische Botschaft des Stücks, andererseits aber auf der Meta-Ebene die Manipulation per se erkennen.

Elektronische Mittel als Ausdruck der von Schenker abgelehnten nationalistischen und militaristischen Positionen finden auch im fünften Teil der *Missa Nigra* („A viewpoint culturally“) Verwendung. Die Szene besteht aus drei sich teilweise überlagernden szenisch-musikalischen Komplexen, welche nach dem Blick in die USA Europa in den Fokus nehmen, welches seine eigene (Kriegs-)Geschichte mit den amerikanischen Einflüssen verbindet:

- (a) Der Schauspieler trägt einen weiteren Text aus Polgars „Kriegsperspektiven“ vor:

Der weitblickende Kulturhistoriker blickte weit und sagte: „Selbst wenn ein paar Staaten zugrunde gingen, sie wären nicht umsonst zugrunde gegangen. Europa würde sich

410 Schirmer 2017, 01:12:54.

auf sich selbst besinnen und aus dem Blutbad gereinigt und neugeboren emporsteigen.“<sup>411</sup>

Während der Schauspieler rezitiert, wird vom Band eine englische Übersetzung des Textes eingespielt, um noch einmal den Einfluss der USA auf dieses Denken zu verdeutlichen. Im Folgenden wird die deutsche Fassung des Textes in Teilen geloopt, zerstückelt und in Dauerschleife über das weitere Geschehen gelegt.

- (b) Der Pianist spielt klassische, im Wortsinne pathetische Klaviermusik, die Partitur notiert: „Am besten eignet sich Beethovens *Pathétique*.“<sup>412</sup> Schenker verwendet hier also explizit das Prinzip des „Ready Made“:<sup>413</sup> Wichtig ist nicht mehr die eigentliche künstlerische, hier musikalische Gestaltung, sondern der Kontext und die Assoziationen, welches das ‚aus dem Rahmen genommene‘ Fundstück beim Publikum erzeugt. Im vorliegenden Fall sind Erinnerungen an ‚klassische Konzerte‘, vielleicht sogar ein Wunsch nach mehr dieser tonalen, ‚entspannenden‘ Musik intendiert. Gleichzeitig könnten die Zuhörenden jedoch auch Assoziationen zur NS-„Wochenschau“ haben, bei der Beethoven-Musik zur Untermauerung von Kriegsszenen eingesetzt wurde oder das Narrativ von Beethoven als ‚deutschem Musiker‘ und den damit verbundenen Kult erinnern.<sup>414</sup>
- (c) Zur Soundcollage aus geloopter Sprache und Klavierklängen beginnen Instrumentalisten und Performer Bücher und Zeitungen, welche auf dem Bühnenboden verteilt sind, zu zerreißen. Eine performative Aktion, welche sowohl konkret auf die Bücherverbrennungen der NS-Zeit verweisen kann, als auch allgemein auf die Zerstörung von intellektuellen, potentiell subversiven Schriften und Zensur, wie sie auch dem DDR-Publikum aus dem Alltag vertraut war.

411 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:37:11–00:37:40.

412 Schenker 1983, S. 71.

413 Der Begriff „Ready Made bezeichnet einen als Kunst deklarierten und somit in seiner Bedeutung veränderten Alltagsgegenstand.“ Fauth 2005.

414 Vgl. Bürger für Beethoven 2022.

Die Szene lässt sich also als Kritik an Europa insgesamt, aber durchaus auch direkt am eigenen Staat, der DDR, lesen: Sowohl der gerade in der Kultur sehr präsen- te deutsche Nationalkult<sup>415</sup> als auch die dargestellte Zensur sind Elemente, welche dem zeitgenössischen Publikum vertraut vorkommen mussten.

Die nächste Szene trägt den Titel „Sapientia asiatica nova“ und geht in ihrer politischen Kritik noch weiter. Wurde im vorangehenden Abschnitt das europäische Denken und indirekt auch die DDR kritisiert, verlagert sich der Fokus nun auf Asien, konkret auf das maoistische China. Auf der akustischen Ebene vermischen sich als asiatisch gelesene Klänge (unter anderem erzeugt durch Zimbeln und einen chinesischen Gong sowie die Verwendung einer pentatonischen Tonleiter), welche etwa an das ‚Lokalkolorit‘ von Puccinis *Madama Butterfly* denken lassen mit von den Instrumentalisten ausgestoßenen Silben und Phonen, die den Klang einer asiatischen Sprache imitieren. Aus dem diffusen Gemurmel treten jedoch immer wieder konkret verstehbare Wörter heraus, etwa „Mao“ oder „Pol Pot“<sup>416</sup>. Über diese Soundcollage spricht der Schauspieler wieder einen Text von Alfred Polgar:

Der Weise strich mit kühlen Fingern den langen Bart:  
„Nehmen wir an, das alte Europa verfiel dem Chaos: wie wohl täte das in weiterer Folge der Welt! Sein Untergang (jedem der tiefere Zusammenhänge ahnt, wird das klar sein) brächte unserem Planeten reichsten Segen. Als Dünger auf dem Acker der Menschheit geopfert, verhülfe der tote Erdteil diesem Acker zu ungeahnt üppigen Früchten.“<sup>417</sup>

Während dieses Textes illustriert der Schauspieler das Bart-Streichen pantomimisch und hält mit der anderen Hand eine sogenannte „Mao-Bibel“<sup>418</sup> in die Höhe, welche auch in der DDR zur Standardausstattung der „Jungen Pioniere“ gehörte. Die Szene stellt also relativ unmissver-

415 Vgl. S. 114–122.

416 Pol Pot war von 1976–1997 kommunistischer Diktator mit der offiziellen Amtsbezeichnung „Premierminister“ in Kambodscha. Kiernan 2007, S. vii–xix.

417 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:40:13–00:41:30.

418 Leese 2011, S. 195–225.

ständig das Machtstreben Chinas und des gesamten asiatischen Kontinents kritisch aus: Wenn Europa sich selbst im Krieg zerstört habe, könnte Asien die Weltmacht übernehmen. Der im Text erwähnte „reichste[ ...] Segen“ wirkt somit wie eine kühle Drohung. Es ist sehr bemerkenswert, dass die DDR eine derart deutliche Kritik am befreundeten kommunistischen China (und durch den Einbezug der „Mao-Bibel“ auch am Mao-Kult in der DDR) nicht nur auf der Bühne tolerierte, sondern sogar als TV-Aufzeichnung im Staatfernsehen verbreitete. Ein deutliches Zeichen dafür, dass die Liberalität der Kulturpolitik in den 70er Jahren nicht mehr bloße Behauptung blieb, sondern konkrete Zensur (zumindest in diesem Fall) tatsächlich ausblieb.

Die Szene endet mit „Ho-sti-a“-Rufen, die den Rhythmus der Rufe „Ho-Chi-Min“ der 68er-Studentenbewegung aufgreifen und somit die Kritik auch auf den, dem Mao-Kult vergleichbaren, Ho-Chi-Min-Kult<sup>419</sup> in den linken Bevölkerungsgruppen der BRD ausweiten.

Es folgt die Szene „Soli deo gloria“. Der Schauspieler wird in goldenes Licht getaucht, Synthesizer und ein elektronisch verfremdetes Xylophon erzeugen ‚sphärisch‘ anmutende Klänge, wie sie etwa Olivier Messiaen durch die Ondes Martenot in *Saint Francois d'Assise* als musikalische Chiffre für das Göttliche einsetzte<sup>420</sup> und wie sie auch in vielen Science-Fiction-Soundtracks<sup>421</sup> benutzt werden. Die Klänge sind flächig organisiert, nur vereinzelt spielt die elektrische Orgel Fragmente des Volksliedes „Wenn ich ein Vöglein wär“<sup>422</sup> – ein zynischer Kommentar auf die nur vermeintlich ‚heile Welt‘. Der Schauspieler spricht sehr langsam und getragen, die Silben wie ein Roboter abtrennend, den Polgar-Text von „Gott“, die Stimme wird dabei elektronisch verfremdet und mit starkem Hall unterlegt, was wiederum die Assoziation zu einer in einem unendlichen Raum klingenden, ‚göttlichen‘ Stimme schafft:

Für mein Sonnensystem römisch XXVII, arabisch 12, littera F, würde das Verschwinden des Planeten Erde ei-

419 Großheim 2011, S. 149ff.

420 Bei dem 1928 erstmals präsentierten „Ondes Martenot“ (dt.: Martenot Wellen) handelt es sich um eine frühe Form eines elektronischen Musikinstruments, das Ähnlichkeiten mit dem Theremin aufweist.

421 Schmidt 2010, S. 22ff.

422 Alojado Lieder Archiv 2022b.

nen großen Vorteil bedeuten. Vielleicht sogar wäre es gut, wenn ich die ganze Sonnensystemgruppe XXVII im Interesse höherer kosmischer Zweckmäßigkeit ...<sup>423</sup>

Das letzte Wort, zu denken wäre etwa an ‚auslöschte‘ oder ‚vernichtete‘, wird nicht ausgesprochen, sondern bleibt der Phantasie des Publikums überlassen. Von der konkret politischen Kritik wechselt das Stück nun also auf eine allgemeinere, und damit deutlich unproblematischere Ebene: Die Aussage, dass die ganze Menschheit ein Problem für das Universum sei, bleibt in ihrer kabarettistischen Übertriebenheit vage und erzielt damit deutlich weniger Wirkung als die vorangegangenen Szenen.

Dies wird in der folgenden kurzen Szene („Opinio popularis“) jedoch sofort wieder verändert, der nächste Abschnitt beginnt mit einer performativen Aktion: Die beiden „Ordnungshüter“ tragen den Dirigenten, den sie zu Beginn des Abends auf seine Position gebracht hatten, wieder weg und stellen stattdessen ein Metallgerüst mit Seilen auf die frühere Position des musikalischen Leiters. Nur von leisem Atmen und Stöhnen der Musiker begleitet, hängen die Performer vier nackte, blonde Kinderpuppen an den metallischen Galgen, die blutrot beleuchtet werden. Sobald die Puppen hängen, spricht der Schauspieler, ruhig am Boden sitzend, einen letzten Text aus Polgars Kriegsperspektiven, die titelgebende „Meinung des Volkes“, das offensichtlich nur an seine eigenen Interessen denkt, nationalistischen Militarismus toleriert und die Gesamtzusammenhänge nicht übersieht: „Mag alles hin werden, wenn nur mein Bub mit geraden Gliedern nach Hause kommt!“, sagte Frau Müller und legte die Zeitungen mit den Siegesnachrichten ungelesen neben die ungetrunkene Tasse Kaffee-Ersatz.“<sup>424</sup>

Die letzte, nur noch knapp einminütige Szene mit dem Titel „Requiem et Kyrie“, zeigt das Sterben der Menschen: Die Musiker röcheln und ächzen nur noch leise, schließlich legen sie sich reglos auf den Boden, der Schauspieler übergießt sich laut Partituranweisung mit roter Farbe und bedeckt sich mit zerrissenen Zeitungen, die Performer stehen reglos neben dem Galgen und blicken auf die ‚Leichen‘, das Werk

423 Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982, 00:43:43–00:45:28.

424 Ebd., 00:47:25ff.

endet in Stille und damit im größtmöglichen Kontrast zum aktionistischen Lärm des Beginns.

## *Analyse der Diskursparameter*

*Missa Nigra* unterscheidet sich in vielen Aspekten fundamental von den bisher behandelten Werken: Es gibt kein Libretto im herkömmlichen Sinne mehr, die Textgrundlage ist eine Collage aus Teilen der lateinischen Messe, dadaistischen Lautverdrehungen und Klangübermalungen, Werken von Alfred Polgar, Heiner Müller und Heinrich von Kleist; die Komposition ist (bis auf Zitate, etwa aus Beethovens *Pathétique*) atonale moderne Klassik, die sich an die Prinzipien der Darmstädter Schule anlehnt, der „konkreten Musik“<sup>425</sup> jedoch eine eindeutige, moralisch-pazifistische Aussage unterlegt. Eine weitere Besonderheit sind die in der Partitur festgelegten, damit werkkonstituierenden (und nicht etwa Inszenierungsentscheidungen des jeweiligen Regieteam obliegenden) performativen Aktionen von Musikern, Schauspielern und „Ordnungshütern“.

*Ideologische Konfliktkonzeption:* Vordergründig ist das Werk eindeutig ein Produkt des Kalten Krieges, des Wettrüstens zwischen West und Ost, vor allem der Vereinigten Staaten von Amerika und der Sowjetunion. Auf den ersten Blick ist durch die zentrale Stellung der amerikanischen Neutronenbombe die Frontziehung klar: Der militaristische, imperialistische Westen gegen die sich lediglich verteidigenden, eigentlich pazifistischen Staaten des Ostblocks. Auf einer weiteren Ebene wird der Blick jedoch geweitet und das Werk wendet sich – etwa durch die Einbeziehung von Mao und der preußischen Militärtradition – gegen jede Form von Militarismus und Nationalismus, explizit auch gegen den im eigenen Land.

*Identitätspolitische Konzeption:* Folgt man diesem Gedanken, so lässt sich konstatieren, dass das Werk auf der ‚Handlungs‘-Ebene kaum identitätspolitische Identifikationsfiguren anbietet: Gezeigt werden

425 „[V]on Pierre Schaeffer 1949 eingeführter Begriff für eine Geräuschemusik, die mit Klängen aller Art arbeitet [...] der Begriff ‚konkret‘ bezeichnet dabei sowohl das/die konkrete/n Klangmaterial/ien als auch die künstlerische Arbeitsweise, die aus konkreten Klängen durch technische Bearbeitung abstrakte musikalische Gebilde erzeugt.“ Konradin Medien GmbH 2022.

Militaristen und politische Führer jeder politischen Couleur, vom kommunistischen Mao über den deutschen Kaiser Wilhelm II. bis hin zu unkonkret im Allgemeinen Militarismus verhafteten „Hauptmännern“, „Generälen“ und „Kulturhistorikern“. Heldenfiguren zur Identifikation fehlen völlig, lediglich empathisches Mitleiden für die Opfer des Krieges, verkörpert durch den Oboisten in der Sequenz „Tod des Einzelnen“, das massenhafte „Verröcheln“ der Musiker im „Requiem et Kyrie“ sowie die gehängten Kinderpuppen in „Opinio Popularis“ ist möglich.

Auf der Meta-Ebene kann jedoch sehr wohl eine identitätspolitische Identifikation entstehen: Mit der DDR, einem Staat, der – dies macht die Aufführung des Werkes sowie dessen Aufzeichnung und Ausstrahlung im Staatfernsehen deutlich – erstens für den Frieden in der Welt eintritt, zweitens moderne, atonale, kakophone und darüber hinaus mit Performance-Elementen arbeitende moderne Klassik fördert und drittens auch vor Selbstkritik (Geschichte des Militarismus, Mao) nicht zurückschreckt.

*Gegner:* Die Darstellung des Gegners nimmt in *Missa Nigra* breiten Raum ein. Angeklagt werden alle Militaristen, Kriegstreiber und Mitläufer\*innen („Frau Müller“). Der Reigen findet seinen dramaturgischen Höhepunkt im englisch eingezählten Start der Neutronenbombe, der definierte Hauptfeind sind also eindeutig die USA.

*Musikalische Gestaltung von Protagonisten und Gegnern:* Eine prominente Stellung in der Darstellung der Opfer des Krieges nimmt die Szene „Tod des Einzelnen“ ein, in der ein hochvirtuoses, beinahe zehminütiges Oboensolo zwischen der beinahe naturalistischen Darstellung der Atmung eines sterbenden Menschen und klagenden Trauermelodien pendelt, während der Oboist zusätzlich den Tod seiner Figur szenisch-naturalistisch ausspielt. Demgegenüber steht die zynisch-übertriebene Darstellung der Militaristen, welche durch eine Palette an Effekten musikalischer und szenischer Art (Dadaistische Lautsprache, 5/4-Takt im Marsch, übertriebene Exerzierbewegungen, überartikulierte Sprache, Zitate von klassischer Musik) in der Tradition des Epischen Theaters verfremdet und damit einer analytischen Betrachtung der Zuschauenden überantwortet werden. Ihren Höhepunkt findet die musikalische Gestaltung der Gegner im Einsatz der von Schenker eigentlich abgelehnten elektronischen Musik (Tonband, Synthesizer, elektronisch verzerrte Sprache) beim Start der Neutronenbombe. Hier findet sich eine Parallele zu *Fetzers Flucht* und *Der arme Konrad*: In allen drei behan-

delten Beispielen werden die Gegner durch offiziell abgelehnte musikalische Mittel (Jazz, Zwölftontechnik, elektronische Musik) charakterisiert.

*Subversive Ideologiekritik?:* Die geschilderten kritischen Elemente, hervorzuheben sind noch einmal die „Ma-(o)-rs-(ch)-Musik“ sowie der Bezug auf die preußische Militärtradition, sind so eindeutig, dass nicht mehr von Subversivität gesprochen werden kann. Vielmehr findet sich hier eine offensichtliche Ideologiekritik, welche zwar den Westen als Haupttreiber des Kalten Krieges anklagt, jedoch auch den in der DDR ausgeprägten Militarismus offenkundig kritisiert. Dies ist ein Beispiel dafür, wie liberal die Kulturpolitik der DDR in den 70er Jahren geworden war: Die Bühnen konnten öffentlich Kritik am eigenen Staat, am Kommunismus und „real existierendem Sozialismus“ üben, die sozialtechnische Einstellung hatte den Historizismus weit in den Hintergrund gedrängt.

*Inszenierung der Uraufführung:* Aufgrund der ‚einkomponierten‘ Performanceelemente und szenischen Spielanweisungen wurde dieser Parameter im Rahmen der musikalisch-dramaturgischen Strukturanalyse abgehandelt.<sup>426</sup>

### *Nachzeitige Quelle: Wissenschaftliche Analyse aus marxistischer Perspektive*

Von besonderem diskursanalytischem Interesse ist eine Ausgabe der wissenschaftlichen Reihe *Material zum Theater*, welche vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, mithin von einer staatlich gelenkten Berufsvereinigung herausgegeben wurde und damit ideologisch-diskursiv ‚offiziell‘ legitimiert war. In dieser Reihe erschien 1987, also acht Jahre nach der Uraufführung als Nummer 208 (Heft 35 der Sub-Reihe zum Musiktheater) die Monographie *Darstellende Kunst als Integral grenzüberschreitender Kunstproduktion – historische Voraussetzungen und Tendenzen in der DDR. Beispiel: Friedrich Schenkers „Missa Nigra“* von Heike Hoffmann.<sup>427</sup> Der ausführliche Titel legt den Fokus auf die

426 Siehe S.153ff.

427 Hoffmann 1987.

Vermischung der Genres (Moderne Klassik, Kammerkonzert, Bildende Kunst, Literatur, Theater, Performance) in der *Missa Nigra* und verbindet diesen mit dem marxistischen Begriff „Produktion“. Auch der Untertitel „historische Voraussetzungen und Tendenzen“ lässt auf eine marxistisch-historizistische Werkexegese schließen.

Betrachtet man den Text jedoch detailliert, wird deutlich, dass es sich um eine de-facto-Rechtfertigung aller potentiell ‚kritischen‘ Aspekte der *Missa Nigra* (‚Formalismus‘, ‚Volksfremdheit‘, Kritik am eigenen System) unter den Prämissen der sozialtechnischen Einstellung handelt. Als inhaltliche Klammer dienen Hoffmann dabei zwei Zitate der Staatsführung, welche deutlich machen, wie sich die offizielle Haltung der DDR-Kulturpolitik verschoben hat: Galt 1952 die Maxime „Das Anknüpfen an die großen Leistungen aus der Vergangenheit, an das klassische kulturelle Erbe, das ist die Grundfrage für die Weiterentwicklung des Kunstschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik“,<sup>428</sup> welche stark an den zeitgleich erschienenen Artikel „Für eine neue Nationaloper!“<sup>429</sup> im *Neuen Deutschland* erinnert, so hat sich schon 1971 unter Erich Honecker eine deutlich liberalere Linie durchgesetzt:

Kunst wird Lebensnotwendigkeit und die Ansprüche der Leser, Hörer, Beschauer wachsen. Wachsen schnell. Die Möglichkeiten der Kunst, die verschiedensten Bedürfnisse sind sehr weitgespannt. [...] Wie wir bereits im Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag ausgeführt haben, wollen wir die Künstler mit dem ganzen Reichtum ihrer Handschriften und Ausdrucksweisen auf die Fülle der Lebensäußerungen unserer Zeit orientieren.<sup>430</sup>

Hier wird staatlich legitimiert, was in den 70er Jahren nicht mehr zu verhindern war: Dass Künstler\*innen ihre eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel entwickelten und nicht mehr bereit waren, sich sklavisch an die, sich zu allem Überfluss ständig ändernden, kulturpolitischen Regeln zu halten. Honeckers Zitat macht den Versuch deutlich, diese

428 Ebd., S. 76.

429 o.A. 1952.

430 Zitiert nach Hoffmann 1987, S. 76.

Entwicklung im Nachhinein staatspolitisch zu legitimieren. Interessanterweise wird dabei wiederum ein platonischer Gedanke („Jedem das Seine“) benutzt, dieser jedoch von seinem totalitären Kern gelöst: Galt bei Platon das „Jedem das Seine“ als Grundlage für das Funktionieren der „besten Stadt“ und ließe sich mit dem Sprichwort „Schuster, bleib bei deinen Leisten“ paraphrasieren, wird der Gedanke „Jedem das Seine“ nun umgedreht: Jede\*r Künstler\*in solle die ihr\*ihm innewohnende Kreativität nach ihren\*seinen Möglichkeiten ausleben, damit eine vielfältige, pluralistische Kunstlandschaft schaffen und somit auch jeder\*m Zuschauer\*in eine ihr\*ihm angemessene Kunst ermöglichen.

Unter der Prämisse, das totalitäre, marxistisch-kommunistische Prinzip der DDR nicht anzugreifen, sondern die neue Kunstproduktion innerhalb diesem zu legitimieren, arbeitet auch der zu untersuchende Text. Die 80seitige Arbeit behandelt – neben einer ausführlichen Analyse der neun Szenen der *Missa Nigra* unter marxistischen Gesichtspunkten und einer Biographie Friedrich Schenkers unter besonderer Berücksichtigung der von ihm mitgegründeten „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“ – chronologisch folgende Themenkomplexe, die von besonderem diskursivem Interesse sind:

- (A) Annäherung an das Thema: Mögliche Gründe für Genre-Mischungen
- (B) Begründung durch „Reflex auf kapitalistische Entfremdung“
- (C) Einflüsse [hier auch potenziell unerwünschte wie die West-Avantgarde, vor allem die atonale Kompositionspraxis]
- (D) Das Verhältnis von politischer und ästhetischer Avantgarde sowie die Kongruenz von politischem und ästhetischem Fortschritt
- (E) Verfremdung als Stilmittel [in der Tradition des Epischen Theaters]
- (F) Die Frage der Rezeption durch das Publikum [Zugänglichkeit, ‚Volksfremdheit‘?]

(G) Zum Begriff „Musiktheater“

(H) Fazit: Der Darsteller des Musiktheaters als Gegenbild zum „entfremdeten Arbeiter“ im Kapitalismus

Hoffmann begründet also die ästhetische Avanciertheit der *Missa Nigra*, welcher leicht die Vorwürfe des „Formalismus“, „Schematismus“ und „Subjektivismus“ (damit einhergehend auch der der fehlenden Zugänglichkeit und ‚Volksfremdheit‘) gemacht werden könnten als direkte Gegenreaktion auf die Entfremdung des Arbeiters vom Produkt im Kapitalismus, mithin als die folgerichtige kommunistisch-künstlerische Konsequenz auf die Entwicklung der Welt. Die Argumentation, die zu diesem Schluss führt, soll im Folgenden dargestellt und analysiert werden:

(A) Hoffmann erläutert ihr Argumentationsziel in der Einleitung als den „Versuch [...], sich einem Phänomen zu nähern, das in der DDR etwa seit Anfang der siebziger Jahre zu registrieren ist“. Dieses Phänomen sei „das Entstehen komplexer Werke, deren besondere Gestalt sich aus dem synergetischen Zusammenwirken von Musik und anderen Kunstgattungen, wie etwa bildende und darstellende Kunst, rekrutiert.“<sup>431</sup> Im ersten Kapitel steigt die Argumentation mit einer Vorwärts-Verteidigung gegen die Vorwürfe des ‚Formalismus‘ und der Unverständlichkeit ein: Wenn Kunst nicht allgemein verständlich sei, so sei dies nicht der Kunst vorzuwerfen. Vielmehr müsse es das Ziel der Kunst sein, die Hörer\*innen und Zuschauer\*innen dahin zu bilden, dass sie auch komplexe Werke erfassen könnten. Hier schwingt der Gedanke mit, der auch zur Bezeichnung „Funkoper“ für *Fetzers Flucht* führte: Die als elitär wahrgenommene Hochkultur sollte der ganzen Bevölkerung zugänglich gemacht werden, organisatorisch über die Sendung im Funk, intellektuell durch Bildung der Arbeiter\*innen. Hoffmann kritisiert offen die realen Arbeitsbedingungen in der DDR und indirekt das Scheitern des „Bitterfelder Wegs“ („beschränkt entwickelte ästhetische Genuß- und Urteilsfähigkeit“), benutzt dafür die offizielle Honecker-Linie (die Abkehr von der Orientierung am klassischen Erbe) als ideologische Absicherung, überinterpretiert diese absichtsvoll als „Aufforde-

431 Ebd., S.5.

nung zum [...] Experiment“ und greift auf ein Argument zurück, dass bereits in der Handreichung für den Musikunterricht zum *Armen Konrad* benutzt wurde: Szenische Aktion als Verständnishilfe für moderne Klassik.

Der Komponist zeitgenössischer Sinfonik und Kammermusik sieht sich mit dem realen Problem konfrontiert, daß die übergroße Mehrheit der potentiellen Rezipienten nicht oder nur mit erheblichen Schwierigkeiten in der Lage ist, ein angemessenes Verhältnis zu dieser Art von Musik zu entwickeln. Die Ursachen dafür sind sowohl objektiver (reale Arbeits- und Lebensbedingungen) als auch subjektiver Art (beschränkt entwickelte ästhetische Genuß- und Urteilsfähigkeit) [...]. Nachhaltige Veränderungen sind erst während eines langdauernden gesellschaftlichen Umbruchprozesses zu erwarten (in dem wir uns jedoch bereits befinden). Kulturpolitische Konzepte, die darauf orientierten, die werktätigen Massen an die „Höhen der Kultur“ heranzuführen, somit bestimmte Leistungen der Kunst (die zumeist dem humanistischen bürgerlichen Erbe entstammten) als modellhaft und maßstabsetzend auch für eine sozialistische Kunstproduktion festgeschrieben, wurden modifiziert zugunsten eines Konzeptes der Befriedigung differenzierter Bedürfnisse, eines Konzepts von Weite und Vielfalt, das auch die Aufforderung zum künstlerischen Experiment impliziert. Der Komponist, der sich in den sogenannten „ernsten“ Genres bewegt, sieht sich also aufgefordert, nach neuen Formen zu suchen, die geeignet sind, dem realen Verlust gesellschaftlicher Wirksamkeit entgegenzuwirken. In diesem Sinne kann das Einbeziehen optischer Elemente (Tanz, szenische Umsetzung, Aktionsmalerei) durchaus als eine Art „Hörhilfe“ verstanden werden, als Versuch, auch dem musikalisch nicht vorgebildeten Rezipienten einen Zugang zur Musik zu ermöglichen[.]<sup>432</sup>

432 Ebd.

Weitere ins diskursive Feld geführte kommunistisch-sozialistische Argumente sind das Bemühen „festgefügte Rezipientenkreise mit anderen, ebenso festgefühten Rezipientenkreisen in Kontakt zu bringen, um den gesamtgesellschaftlichen Kommunikationsprozess über und durch Kunst [...] zu aktivieren“<sup>433</sup> und der Versuch, Kunst aus „verkrusteten Veranstaltungsstrukturen herauszulösen und unkonventionelle [...] Aufführungspraktiken zu realisieren, um so die Distanz zwischen Kunst und Alltag, Kunst und Leben aufzuheben“<sup>434</sup>.

Im Folgenden geht Hoffmann auf die zunehmende Medialisierung von Kunst und Musik ein und plädiert (17 Jahre vor Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* und des dort eingeführten Terminus „leibliche Kopräsenz“<sup>435</sup>) für eine Stärkung der medienspezifischen Liveness von Theater und Konzert, die als Musterbeispiel marxistischer Produktionstheorie interpretiert und mit einem direkten Marx-Zitat belegt wird:

Ein [...] Moment, das durch kein noch so perfektioniertes Medium zu erreichen ist, ist das Moment der unvermittelten Vorführung sinnlich-praktischer Tätigkeit der Kunstproduzenten vor anwesendem Publikum. Der Rezipient sieht sich nicht mit einem stark arbeitsteilig hergestellten Produkt konfrontiert, dem der Anteil der vergegenständlichten Tätigkeiten der einzelnen Produzenten kaum noch abzulesen ist, sondern ist unmittelbar am Vorgang der Produktion beteiligt, spielt selbst eine (mehr oder weniger) aktive Rolle dabei. Der Prozeß des Machens [...] wird [...] sinnlich wahrnehmbar gemacht. Ästhetisch wahrgenommen und bewertet wird also zunächst die künstlerische Tätigkeit und nicht das von der Person des Produzenten abgelöste Resultat [...] in vergegenständlichter Form. [...] Auf die Besonderheit ästhetischen Genusses [...] verwies Marx in den „Theorien über den Mehrwert“, [...]: „Gewisse Dienstleistungen oder die Gebrauchswerte, Resultate gewisser Tätigkeiten oder Arbeiten, verkör-

433 Ebd., S. 7.

434 Ebd., S. 8.

435 Fischer-Lichte 2012, S. 54–57.

pern sich in Waren, andere dagegen lassen kein handgreifliches, von der Person selbst unterscheidbares Resultat zurück. [...] Zum Beispiel der Dienst, den mir ein Sänger leistet, befriedigt mein ästhetisches Bedürfnis, aber was ich genieße, existiert nur in einer von dem Sänger selbst untrennbaren Aktion, und sobald seine Arbeit, das Singen, am Ende ist, ist auch mein Genuß am Ende: ich genieße die Tätigkeit selbst.“<sup>436</sup>

Hoffmann führt aus, dass diese Logik einer Zeit vor der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst verhaftet ist, jedoch gerade in der sozialistischen Moderne eine Chance für Live-Kunst bietet und gegen die Entfremdung von Kunst und Volk wirken könne:

[Es] scheint mir hier die Legitimation und die Chance für künstlerische Live-Produktion gegenüber Medienprodukten zu liegen – im unvermittelten sinnlichen Genuß der Tätigkeit selbst, der im doppelten Sinne relevant wird: einmal für die Produzenten (als Machen) und zum anderen für die Rezipienten (als Mitmachen).<sup>437</sup>

Zum Abschluss dieses Kapitels eröffnet die Autorin noch das argumentative Feld der „Politisierung von musikalischer Produktion“<sup>438</sup> und führt ausgerechnet Arnold Schönberg, dessen 12-Ton-Musik lange Zeit in der DDR abgelehnt wurde, als Gewährsmann für eine Zeit heran, in der sich „Musik und Politik [...] nicht mehr [ausschließen], sondern der politisch engagierte Komponist greift mittels seiner Kunst in die gesellschaftlichen Prozesse ein.“<sup>439</sup> „Spätestens seit Schönberg hat die These von Musik als Reich des Apolitischen ihre Gültigkeit verloren“.<sup>440</sup> Nun geht Hoffmann einen großen Schritt über die bisherige kulturpolitische Argumentation, wie sie etwa in der Ablehnung von *Fetzers Flucht* und

436 Hoffmann 1987, S.9.

437 Ebd.

438 Ebd., S.10.

439 Ebd.

440 Ebd.

der Propagierung von *Der arme Konrad* ihren Ausdruck fand, hinaus: Nicht jedes relevante Thema könne in ‚klassischer‘ Form abgehandelt werden, neue Inhalte forderten neue, avantgardistische Formen:

Erweisen sich die tradierten musikalischen Formen als nicht geeignet zur künstlerischen Bewältigung gesellschaftlich relevanter Probleme, müssen neue Formen gefunden werden, sind die Gegenstände mit nur akustischen Mitteln nicht mehr zu erfassen, werden auch nichtmusikalische artifizielle Ausdrucksmittel in den musikalischen Prozeß integriert.<sup>441</sup>

(B) In einem eigenen Teilkapitel wird die „[g]renzüberschreitende Kunstproduktion als Reflex auf kapitalistische Entfremdung“<sup>442</sup> weiter ausgeführt und historisch zu begründen versucht. Das dargestellte Grundproblem sei die Entfremdung des Arbeiters vom Produkt sowie die Auswirkungen dieser Entfremdung auf die gesamte kapitalistische Gesellschaft, damit also explizit auch für den Bereich der Kunst, der hier nicht als von der gesellschaftlichen Realität losgelöste Sphäre, sondern seinerseits als Produkt der politischen Verhältnisse interpretiert wird:

Die Wurzeln liegen [...] um die Zeit der Jahrhundertwende. Die Herausbildung des Imperialismus in den industriell hochentwickelten Ländern Europas hatte wesentliche Merkmale und antagonistische Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft potenziert – die Herrschaft der Produktion über ihre Produzenten, der Dinge über die Subjekte, die zunehmende Versachlichung aller menschlichen Beziehungen, die für den einzelnen nicht mehr durchschaubaren Mechanismen der Produktion und des gesamten gesellschaftlichen Lebens. Die Ohnmacht des Bürgertums seinen eigenen Verhältnissen gegenüber mündete in ein tiefes Krisenbewußtsein, das alle Bereiche des Lebens, also auch die Kunst erfaßte und den Zerfall

441 Ebd., S. 11.

442 Ebd., S. 14.

traditioneller Gattungen zur Folge hatte [...] und die traditionellen Modelle ästhetischen Formierens als unbrauchbar verwarf.<sup>443</sup>

Hoffmann konstatiert einen „Verfall traditioneller Gattungen, die ihre gesellschaftliche Funktion nicht mehr erfüllen konnten“,<sup>444</sup> was einerseits auf ein „Aufbrechen der Widersprüche zwischen Kunst und Realität“<sup>445</sup> zurückzuführen sei, andererseits auf die „inhaltliche und formale Vereinzelung der Künste“.<sup>446</sup> Somit wird die moderne Kunstproduktion in der DDR, für welche *Missa Nigra* als Beispiel fungiert, in eine Traditionslinie zu den Avantgarden der Jahrhundertwende gestellt. Die ersten 25 Jahre der DDR mit ihrem Rückbezug auf die deutsche Klassik werden damit als Irrweg und dem marxistischen, antikapitalistischen Denken unangemessen klassifiziert.

(C) Hoffmann zählt folgende avantgardistische Einflüsse auf: Das „totale Theater“ des Bauhauses, Antonin Artauds Konzept des „Theater der Grausamkeit“ (seine performative Programmatik wird als „künstlerischer Reflex krisenhafter Entfremdungserscheinungen“ gedeutet, der darauf ziele, „das undurchschaubare Chaos der Realität, ihre Gefährlichkeit und Grausamkeit für das Individuum auf einem ‚grausamen Theater‘ darzustellen“),<sup>447</sup> die alle Kunstgattungen einbindende Gesamtkunstwerk-Idee Richard Wagners sowie die atonale Kompositionspraxis, vor allem die Werke Arnold Schönbergs:

Ein weiterer Vorstoß in die Richtung des Theatralischen kam aus der Neuen Musik, für deren Entwicklung vor allem das Aufbrechen der Tonalität [...] charakteristisch ist. [...] Schönberg, der das Synästhesieprinzip in Stücken wie dem Monodrama „Erwartung“ (1909), „Pierrot Lunaire“

443 Ebd., S. 14f.

444 Ebd., S. 15.

445 Ebd.

446 Ebd.

447 Ebd., S. 19; vgl. zu den Elementen des „Theaters der Grausamkeit“: Artaud 1980, S. 50f.

(1912) und im „Drama mit Musik. Die glückliche Hand“ (1910–1913) zu realisieren suchte, schrieb [...]: „Mir war schon lange eine Form vorgeschwebt [...], in der ein Musiker sich auf dem Theater ausdrücken kann. Ich nannte sie [...] mit den Mitteln der Bühne musizieren.“ [...]. Auffällig wird [...] die Verschmelzung von musikalischem Laut und sprachlicher Artikulation, von Klang und Geräusch.<sup>448</sup>

Auch weitere Vertreter der explizit als „westeuropäisch“ benannten Avantgarde werden benannt und gewürdigt: György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und John Cage seien wichtige Vorbilder und Inspirationsquellen für das moderne Musikschaffen der DDR im Allgemeinen und Friedrich Schenkers *Missa Nigra* im Besonderen.<sup>449</sup> Um diese, traditionell in der DDR eher kritisch betrachteten ‚formalistischen‘ beziehungsweise ‚subjektivistischen‘ Komponisten, die „seit mehr als zwanzig Jahren in der kapitalistischen Welt und für die welt-offenen Hörer und Komponisten unserer sozialistischen Länder eine große Rolle spielen“<sup>450</sup> positiv umzudeuten, wählt Hoffmann das Argument der Verbindung von Politik und Musik, das in der DDR (etwa bei der Uraufführung des *Armen Konrad*) zwar seit Gründung stark vertreten wurde, in der praktischen Umsetzung jedoch von dem gegenläufigen Argument der Klassiker-Pflege überlagert wurde.

(D) Das Teilkapitel „Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde. Der komplizierte Prozeß der Annäherung“<sup>451</sup> beginnt mit der in der DDR-Rhetorik gängigen Feststellung, dass die „permanent anwachsende Bedrohung der Menschheit durch die imperialistische Hochrüstungspolitik“ zu einer allgemeinen Politisierung der Gesellschaft geführt habe. Hoffmann wählt hier also eine im DDR-Diskurs allgemein anerkannte Prämisse, um von dieser aus die neuen, potenziell verstörenden künstlerischen Mittel der *Missa Nigra* zu rechtfertigen:

448 Hoffmann 1987, S. 23.

449 Ebd., S. 24.

450 Ebd., S. 68.

451 Ebd., S. 29.

Daß auch diejenigen, die komponierend oder interpretierend mit Musik umgehen, auf die menscheitsbedrohende Frage reagieren, ist keine Frage. Die Frage ist vielmehr die nach dem „Wie“ – und damit gewinnt ein altes Problem neue Aktualität: das Problem des Verhältnisses von Musik und Politik.<sup>452</sup>

Die Autorin wendet sich explizit gegen ein Konzept von „Musik, die ihre politische Dimension erst dadurch erhält, daß sie in einen bestimmten politischen Gebrauchszusammenhang gestellt wird“,<sup>453</sup> sondern fordert einen „Bezug auf den sozialen Gesamtzusammenhang“.<sup>454</sup> Sie verweist – eine deutliche Kritik an staatsideologisch-kompatiblen, aber musikalisch wenig avancierten Werken wie dem *Armen Konrad*, aber auch an der grundsätzlichen Kulturpolitik der frühen DDR – darauf, „daß die fortschrittlichsten Positionen in der Politik mit den fortschrittlichsten Positionen in der Musik keineswegs übereinstimmen müssen.“ Es gebe „technisch zurückgebliebene, konservative Musik mit progressiver politischer Funktion“, aber auch „technisch avancierte Musik mit politisch konservativer Funktion“.<sup>455</sup> Nach dieser Feststellung bemüht nun auch Hoffmann das im Sozialismus verbreitete historizistische Denken, um ihrer Position, der Argumentation für avantgardistische Kunst, Nachdruck zu verleihen: „Der Idealfall – und die Haupttendenz der historischen Entwicklung – lieg[t] in der Konvergenz zwischen politisch progressiver und technisch avancierter Musik“.<sup>456</sup> So werden nun auch die genannten Vertreter der West-Avantgarde in den historizistischen Zusammenhang eingebettet und, wenn auch mit der Einschränkung, dass diese noch nicht die ‚ideologische Klarheit‘ des Sozialismus erkannt hätten, so doch zumindest auf die ‚richtige‘ Seite der historischen Zeitläufte gebracht:

452 Ebd.

453 Ebd., S. 29f.; Vgl. zur Repräsentationsfunktion von klassischer Musik im NS auch: Schläder 2017 und Bier/Mungen/Reichard/Reupke 2020; sowie zum Vergleich zwischen BRD und DDR: Bien 2011.

454 Hoffmann 1987, S. 30.

455 Ebd.

456 Ebd.

Es zeigt sich, daß die meisten Komponisten und Musiker, die der sogenannten Avantgarde zugerechnet werden, von humanistischen, demokratischen, antifaschistischen und antiimperialistischen Bewegungen beeinflusst waren und politisch zumeist „links“ einzuordnen sind (was natürlich nicht automatisch mit sozialistischen Positionen gleichzusetzen ist). Die Namen Schönberg, Bartók, Nono und Henze mögen genügen.<sup>457</sup>

Im Folgenden reizt Hoffmann die neue, liberale Linie der DDR-Kulturpolitik weit aus und geht mit der früheren Haltung der Sowjetunion und ihrer ‚befreundeten‘ Staaten hart ins Gericht – verbunden mit dem Hinweis, dass diese Haltung auch heute noch vielen Parteifunktionären eigen sei und formhalber entschuldigt durch die „geringere Erfahrung“:

[D]ie Vertreter der politischen Avantgarde [sind] nicht ohne weiteres offen gewesen für musikalische Innovation, standen (und stehen) aufgrund geringerer Erfahrungen der traditionellen bürgerlichen Musikauffassung relativ unkritisch gegenüber und bewerten die demokratische Erschließung des klassischen Musikerbes höher als die von eigenen Positionen ausgehende, freilich meist kaum populäre, neue Musik.<sup>458</sup>

Hoffmanns Zwischenfazit: „Neue Inhalte verlangen neue Formen“ – ein starkes Plädoyer für Avantgarde-Kunst. Hat die Autorin bisher schon die leibliche Kopräsenz *avant la lettre* als konstituierendes Merkmal für darstellende Kunst beschrieben, so geht sie nun noch einen Schritt weiter und vertritt die These, dass sich das eigentliche ‚Werk‘ erst im Kopf der\*des Zuschauers\*in konstituiere.<sup>459</sup> Bei Hoffmann ist dieses Phänomen einer Ko-Produktion von Kunst durch das Publikum neben den ästhetischen (Produktions- beziehungsweise Rezeptionsfähigkeiten)

457 Ebd.

458 Ebd., S. 31.

459 Ähnliche Thesen finden sich auch in der späteren theaterwissenschaftlichen Theoriebildung; vgl. etwa zum „Präsens der Performance“: Lehmann 2015, S. 254–260.

an die ‚korrekte‘ sozialistische Einstellung geknüpft: „Letztlich verwirklicht sich das Politische erst in der Rezeption, wobei natürlich für den Kommunikationsprozeß beides entscheidend ist: die politische und ästhetische Position des Produzenten und die politische und ästhetische Urteilsfähigkeit des Rezipienten.“<sup>460</sup> Für das Werk von Friedrich Schenker wird diese Position vollständig bejaht. Es folgt ein leidenschaftliches Plädoyer für dessen Werk und die Auseinandersetzung mit der „Grenze kommunikativer Zumutbarkeit“.<sup>461</sup> Hoffmann kritisiert erneut das auf die ‚Klassiker‘ ausgerichtete Konzertwesen, aber auch die moderne Unterhaltungsmusik. Sie spricht von „Hörgewohnheiten, die geprägt sind durch die Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, durch Trivialmusik oder [...] Rock- und Popmusik.“ Daraus folge ein Grundproblem in der Rezeption von moderner Klassik, das Hoffmann ausführt:

Neue, unkonventionelle Formen zeitgenössischer, sogenannter „ernster“ Musik, Wahrhaftigkeit, die einhergeht mit einem (scheinbaren) Verlust an (scheinbarer) Schönheit und Harmonie stoßen häufig auf Unverständnis, Ablehnung, ja mitunter auf erbitterten Widerstand. [...] [Dem] möglichst bequem konsumierenden Teil des Publikums verdankt Schenker denn wohl auch seinen Ruf als Publikumsprovokateur, Unruhestifter, lärmender Dilettant und Musikclown.<sup>462</sup>

Der Lösungsansatz – den die Autorin schon ansatzweise verwirklicht sieht – liegt in der sozialtechnischen Begründung der Kommunikation: Publikum und Künstler\*innen müssten in den Diskurs über die Kunst eintreten, um somit diese und die Welt zu verbessern.<sup>463</sup> Schenkers Engagement „realisier[e] sich in zweifacher Hinsicht: Es richtet sich mit Vehemenz auf musikalische Innovation, auf die Entwicklung neuer Kompositionstechniken und Spielweisen; sei jedoch nur in Zusammenhang mit Schenkers politischem Engagement zu sehen und zu begrei-

460 Hoffmann 1987, S. 32.

461 Ebd., S. 33.

462 Ebd.

463 Ebd.

fen.“<sup>464</sup> Kurz: Die Parallelität von politischer und musikalischer Avantgarde sei in der *Missa Nigra* verwirklicht.

(E) Brechts Modell des Epischen Theaters,<sup>465</sup> welches schon bei *Fetzers Flucht* ein wichtiger Einfluss war, wird von Hoffmann auch auf die Analyse von *Missa Nigra* angewendet: Sie sieht wichtige Merkmale von Brechts Stil bei Schenker verwirklicht, allen voran die fehlende Möglichkeit zur Einfühlung und die damit verbundene kritische Reflexionshaltung des Publikums. Hoffmann konstituiert einen „konsequente[n] Desillusionismus [...]: keine Handlung, [...] keine Rollen, keine Figuren, die Sympathie oder Antipathie seitens des Rezipienten herausfordern könnte.“<sup>466</sup> Außerdem weist Hoffmann auf die direkte Umsetzung der Brecht-Idee hin, die Theatertechnik und das ‚Hergestellte‘ des Kunstwerks deutlich sichtbar zu machen:

In den Spielanweisungen wird helles Licht von oben, das die gesamte Bühne gleichmäßig ausleuchtet, verlangt, auch der Zuschauerraum sollte nicht verdunkelt werden, um dem Zuschauer nichts von seiner Distanz den gezeigten Vorgängen gegenüber zu nehmen. Ein solcher Umgang mit der Bühnenbeleuchtung, wie ihn Brecht für das epische Theater forderte, ist dazu geeignet, den Zeichencharakter von Kunst deutlich herauszustellen, insofern ist bereits die Beleuchtung selbst Bedeutungsträger (auch das Fehlen eines Vorhanges, das die technischen Vorbereitungen vor und während der Aufführung für das Publikum sichtbar werden läßt, ist ein Verweis auf das Gemachtsein).<sup>467</sup>

Nachdem Brecht und sein dem Sozialistischen Realismus entgegengesetztes Theatermodell in der DDR also lange Zeit kritisch betrach-

464 Ebd., S. 34.

465 Vgl. S. 24ff.

466 Hoffmann 1987, S. 50.

467 Ebd., S. 51.

tet wurden,<sup>468</sup> verweist die prominente und offene Rezeption in Hoffmanns Text darauf, dass auch in der Inszenierungsästhetik kulturpolitisch neue, weniger dogmatische Positionen zugelassen und offen diskutiert wurden.

(F) Die wichtige Rolle, welche der Kunst in der DDR für die gesamte gesellschaftspolitische Situation zugeschrieben wurde, wird auch daran deutlich, dass Hoffmann der Rezeption und den ästhetischen ‚Fähigkeiten‘ des Publikums ein eigenes, ausführliches Kapitel widmet: „Zur Funktion von Collage und Montage vor dem Hintergrund sich verändernder Rezeptionsmechanismen“. Die Prämisse der Argumentation ist die Beobachtung, dass die potentiell überfordernde Musik-Performance-Text-Collage *Missa Nigra* die Zuschauenden zwingt, „auszuwählen, mitzudenken, zu ergänzen oder zu widersprechen, d.h. [das Publikum] muß die ihm zugedachte Rolle eines Koproduzenten realisieren“.<sup>469</sup> Eine Handlung im herkömmlichen Sinn – wie sie auch Brecht noch als selbstverständlich ansah, bei ihm ging es vor allem um die politische, klassenkämpferische (Neu-)Interpretation von Fabeln<sup>470</sup> – existiert nicht mehr. Genau diese Konfrontation der Rezipient\*innen mit „einer Vielzahl von Metaphern und Gleichnissen“ ist für Hoffmann die Voraussetzung für einen gelingenden gesellschaftlichen Kommunikationsprozess. Dies wird von ihr mit der Medienrealität des späten 20. Jahrhunderts begründet:

Die Existenz und Funktionsweise der audiovisuellen Massenkommunikationsmittel haben das Quantum der individuell zugänglichen künstlerischen Leistungen vervielfacht, die Tendenz führt zu einer universellen individuellen Verfügbarkeit von Kunst. Die Überfülle von Information, die technisch realisierbare Möglichkeit, alles jederzeit und beliebig oft zu reproduzieren, kollidieren mit dem begrenzten Maß an frei verfügbarer Zeit, die dem Individuum abhängig vom konkreten Entwicklungsstand der Produktivkräfte und der Produktionsverhältnisse zur

468 Vgl. S. 24ff.; 219–241.

469 Hoffmann 1987, S. 55.

470 Zum Fabel-Begriff vgl.: Brecht 1961, S. 49.

Verfügung steht. Dieser Widerspruch, der auch in der sozialistischen Gesellschaftsordnung noch über einen längeren historischen Zeitraum wirken wird, muß notwendig zur Herausbildung individueller Auswahlfähigkeit führen, [...] die sich nicht nur auf das Verhältnis zum Gesamtangebot künstlerischer Produktion bezieht, sondern potentiell den Rezipienten auch zum produktiven Umgang mit einzelnen Werken befähigt, deren Struktur sich gegen kontemplative Rezeption, gegen passiven Kunstgenuß sperrt (wie etwa die Collage).<sup>471</sup>

Die Argumentation bleibt hier noch etwas unklar: Es wird nicht erläutert, warum die Rezipient\*innen, welche die Fähigkeit der Auswahlfähigkeit entwickelt hätten, sich in ihrer Auswahl wiederum für Werke entscheiden sollten, welche ihrerseits eine ‚Binnenauswahl‘ erfordern – und nicht etwa beispielsweise für ein geschlossenes Werk mit durchgängiger Handlung und zur Identifikation einladenden Figuren. Deutlich wird dies erst im Folgenden, wenn Hoffmann, wiederum Brecht zitierend, auf die Vielschichtigkeit der modernen Welt eingeht, welcher eine lineare und damit unterkomplexe Darstellung nicht angemessen sei:

Brecht hatte diesen Zusammenhang im Blick, als er betonte, daß die einfache Wiedergabe der Realität kaum noch etwas über diese Realität aussagt, die Fotografie der Krupp-Werke ergäbe beinahe nichts über diese Institute, nichts über die Fabrik als Verdinglichung menschlicher Beziehungen. [...] Er sah im Prozeß des künstlerischen Produzierens eine Möglichkeit und Notwendigkeit, über die sinnlich-konkrete Erscheinung zur Komplexität von Zusammenhängen vorzudringen.<sup>472</sup>

Hoffmann ist allerdings realistisch genug, dieses Modell eher als Ideal denn als verwirklichte Realität anzusehen. So heißt es ironisch, dass „zu untersuchen“ wäre, „[i]n welchem Maße diese Auswahlfähigkeit“ des Pu-

471 Hoffmann 1987, S. 55f.

472 Ebd., S. 57f.

blikums „real bereits entwickelt“ sei,<sup>473</sup> an späterer Stelle heißt es sogar: „Da die [Urteilsfähigkeit] des Rezipienten aus hier nicht zu diskutierenden Gründen unterschiedlich entwickelt ist, kann nicht damit gerechnet werden, daß der Kommunikationsprozeß sofort und ohne Schwierigkeiten in Gang kommt.“<sup>474</sup> Die „nicht zu diskutierenden Gründe“ sind selbstverständlich die bisherigen Bemühungen der DDR-Kulturpolitik, das Volk auf einen Kurs des Sozialistischen Realismus einzuschwören, die Schwierigkeiten, die Brecht und den Vertreter\*innen des Epischen Theaters gemacht wurden, die Verdammungskampagnen gegenüber als „Schematismus“ gebrandmarkten Werken wie *Fetzers Flucht*.<sup>475</sup> Diese Gründe offen anzusprechen wäre selbst in den 80er Jahren zu weit gegangen, Hoffmann musste sich offenbar mit einer Andeutung und dem vorwärtsgewandten Blick begnügen. Sie verweist auf gelungene Aufführungen, bei denen der Prozess der politischen und künstlerischen Kommunikation ihres Erachtens mustergültig gelang, eine besondere Rolle schreibt sie dabei der ständigen Dialogbereitschaft Friedrich Schenkers in Publikumsgesprächen und ähnlichen Formaten zu. Bezeichnenderweise sind zwei der drei genannten Beispiele Gastspiele im westlichen Ausland (Montepulciano, Rennes) – fast pflichtschuldig wirkt, dass mit Altenburg auch noch ein DDR-Ort genannt wird.<sup>476</sup> Mit der Betonung von Kommunikation und Dialog erweist sich Hoffmanns Text einmal mehr als Vertreter der sozialtechnischen Einstellung, welche mit einem ständigen Diskussionsprozess eng verbunden ist.

(G) Interessanterweise plädiert Hoffmann im Diskurs um die Gattungsfrage für den Begriff „Musiktheater“ und dessen Verwendung als „Dachbegriff [...], der die invarianten Momente unterschiedlicher musikalischer Formen erfaßt.“<sup>477</sup> Hoffmann fokussiert die Dimen-

473 Ebd., S. 56.

474 Ebd., S. 59.

475 Vgl. S. 109ff.

476 Hoffmann 1987, S. 59.

477 Interessanterweise fanden in Westdeutschland ganz ähnliche Diskussionen um die Abgrenzung der Begriffe „Oper“ und „Musiktheater“ statt, welche sich auch in der Namensgebung des neu gegründeten „Forschungsinstituts für Musiktheater“ (*fmmt*) an der Universität Bayreuth manifestierten; vgl. Mungen/Wasmuth 2007.

sion der Kommunikation: Für sie bildet das Theatralische „das Integral für die verschiedenen Mitteilungsebenen, deren Wechselwirkungen nicht nur aus der Verschmelzung, sondern auch aus der Kollision der einzelnen Mittel resultieren.“<sup>478</sup> Der Musiktheaterbegriff hat, gelesen aus der sozialistischen Perspektive, aber noch einen weiteren Vorteil, da er das produktive Moment der Aufführung sowie dessen Potential, als Abbild der widerstreitenden Kräfte von Individuum und Gesellschaft interpretiert zu werden, abbilde. Außerdem – hierfür zitiert Hoffmann den Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker – biete der Begriff gelingende Lösungsansätze für diesen potenziell staatsgefährdenden Dualismus:

Die Zusammenschaltung der verschiedenen Künste [im Musiktheater] legitimiert sich „aus der Universalität individuell-gemeinschaftlicher Tätigkeit. Dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen werden unterschiedliche künstlerische Aktivitäten (sie bilden andere Tätigkeiten mehr oder minder vermittelt ab) gewissermaßen in einer Hand vereint, was auf die Vervielfältigung individuell-gemeinschaftlicher Potenz hinausläuft. Zum anderen werden verschiedene Organe beziehungsweise Kanäle sinnlicher Wahrnehmung angesprochen, aktiviert, ausgelastet, was auf die Vervielfältigung rezeptiver Potenz hinausläuft. Somit kontaktieren universell ausgebildete, universell agierende Individuen und Gruppen im Musiktheater miteinander.“<sup>479</sup>

(H) Das Argument des gesellschaftlichen Spiegels – beziehungsweise gesteigert des gesellschaftlichen Vorbilds – führt Hoffmann in ihrem argumentativen Fazit weiter. Unter der Überschrift „Zur Darsteller-Problemik“ wird der schauspielende, performende Instrumentalist im marxistischen Sinn als Beispiel eines die Entfremdung vom Produkt überwindenden Arbeiters interpretiert. Die Oper im herkömmlichen Sinne wird dabei als Muster dieser entfremdeten Arbeit benannt: Da die Musiker „für das Publikum nicht sichtbar [...] im Orchestergraben placiert [sic!]“ werden, entsteht der Effekt, dass „die Resultate der Pro-

478 Hoffmann 1987, S. 63.

479 Ebd., S. 64; Zitat von Rienäcker 1981, S. 151.

duktion [sich] der Verfügbarkeit ihrer Produzenten<sup>480</sup> entziehen. Dies wird als Analogie zum von Marx beschriebenen Produktionsprozess gesehen:

„Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein fremdes Wesen, als eine von dem Produzenten unabhängige Macht gegenüber. Das Produkt der Arbeit ist die Arbeit, die sich in einem Gegenstand fixiert, sachlich gemacht hat, es ist die Vergegenständlichung der Arbeit.“ [...] Indem aber das Produkt der Arbeit dem Produzenten als ein ihm fremder Gegenstand gegenübersteht, verändert sich auch das Verhältnis des Produzenten zu seiner Tätigkeit in eine Richtung, die Marx mit dem Begriff Selbstentfremdung faßt.<sup>481</sup>

Auch die „sozialistische Musiktheaterpraxis, soweit sie noch nach bürgerlichem Muster ausgerichtet ist“,<sup>482</sup> verfestige die Entfremdung der Künstler\*innen vom Kunstprodukt. Einen Lösungsansatz sieht Hoffmann in performativ ausgerichteten Projekten wie der *Missa Nigra*, welche allerdings umfassend gebildete und ausgebildete Akteure – eine deutliche Analogie zu der Forderung nach umfassend gebildeten Arbeiter\*innen im Sozialismus – verlange. Ein Beispiel für solche Akteure seien die Mitglieder der „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“, die „befähigt und bereit [seien], auch ‚artfremde‘ artifizielle Ausdrucksformen zu erlernen und als universelle ‚praktische menschlich-sinnliche Tätigkeit‘ (Marx) auszuüben.“<sup>483</sup>

480 Ebd.

481 Ebd., S. 65; Zitat von Marx 1957, S. 511.

482 Ebd.

483 Ebd., S. 66.

## *Vergleich der Analyseparameter bei den drei Uraufführungen*

Vergleicht man die drei Uraufführungen unter den besprochenen Analyseparametern, lassen sich folgende Befunde festhalten:<sup>484</sup>

1. Alle drei untersuchten Werke widmen sich explizit politischen Sujets. Es wird deutlich, dass die DDR – ganz im Gegensatz zum Nationalsozialismus – ausdrücklich auf die Verhandlung politischer Themen auf der Musiktheaterbühne setzte.
2. Alle drei Werke sind im Grundsatz inhaltlich voll auf der Linie der DDR, wenngleich auf unterschiedlichen historischen und diskursiven Ebenen: *Fetzers Flucht* verhandelt das tagesaktuelle Problem der Republikflucht; *Der arme Konrad* den historischen Bauernaufstand gegen die herrschende Aristokratie und *Missa Nigra* überzeitlich den Gegensatz Krieg und Frieden.
3. In der musikalischen Gestaltung unterscheiden sich die drei Werke stark: Während *Der arme Konrad* eine eher ‚klassische‘ Oper mit Arien, Rezitativen und Chören ist und *Fetzers Flucht* das Revueprinzip und eine eklektische Stil-Vielfalt benutzt ist *Missa Nigra* eine Kombination aus performativer Geräuschklassik und modernster Klassik.
4. Alle drei Werke benutzen für die Charakterisierung der Gegner von der jeweils aktuellen Kulturpolitik ‚abgelehnte‘ musikalische Techniken und Stile (Jazz, Zwölftonmusik, elektronische Musik).
5. In zwei der drei Werke lassen sich Passagen als subversive Ideologiekritik lesen: *Fetzers Flucht* nimmt den Wunsch nach einem ‚besseren Leben‘ im Westen musikalisch ernst (und denunziert ihn nicht etwa); *Missa Nigra* kritisiert sogar offen Militarismus und Nationalismus im kommunistischen China und in der deutschen Historie.

484 Vgl. dazu Tabelle 6 im Anhang.

6. Ideologisch lassen sich alle drei Werke als konformistisch einordnen. Dass *Fetzers Flucht* skandalisiert wurde, lässt sich demnach der „formalistischen“ Machart (vor allem der TV-Fassung) zuschreiben. Der ideologische Kampf wurde also auf einer Meta-Ebene gefochten, nicht auf derjenigen der erzählten Handlung.
7. Dass *Missa Nigra* trotz der eigentlich als „formalistisch“ einzustufenden Machart und der sehr offenen Kritik am chinesischen System und damit auch an der DDR nicht skandalisiert oder verboten wurde – ganz im Gegenteil sogar für das Staatsfernsehen aufgezeichnet wurde – zeigt, wie sich die Liberalisierung der Kulturpolitik<sup>485</sup> konkret auswirkte.
8. Die Vielfältigkeit der erprobten Formen,<sup>486</sup> die Möglichkeit der subversiven Ideologiekritik sowie die – bei grundsätzlicher ideologischer Übereinstimmung mit den sozialistischen Prinzipien – relative Freiheit in den Inhalten begünstigten eine kreative Weiterentwicklung des Musiktheaters.

485 Vgl. S. 171.

486 In der DDR wurden noch unzählige weitere Opern- und Musiktheaterversuche durchgeführt, die einer eingehenden Untersuchung wert wären; vgl. dazu Neef/Neef 1992.

Dritter Hauptteil: Inszenierungs-Ästhetiken und  
Verhältnis zum „Erbe“



Im Kapitel zu den Uraufführungen hat sich gezeigt, dass sich die Kritik bei den beiden skandalisierten Beispielen (*Das Verhör des Lukullus*, *Fetzers Flucht*) jeweils auf die ästhetische Machart, nicht auf den Inhalt bezog. Damit stellt sich die Frage, ob Inszenierungen von Repertoire-Werken im selben Maße politisiert waren wie Uraufführungen. Der dritte Hauptteil widmet sich den Inszenierungsästhetiken bei Werken des in der DDR sogenannten „Erbes“. Besprochen werden Inszenierungen von Janáčeks *Das schlaue Füchselein* (Walter Felsenstein; Sozialistischer Realismus), Strauss' *Elektra* (Ruth Berghaus; Episches Theater) sowie Wagners *Ring des Nibelungen* (Joachim Herz; Dialektisches Musiktheater). Während der Fokus im ersten Kapitel verschiedene Musiktheaterformen erfasste, bei denen die Klassifizierung „Oper“ teilweise selbst wieder ein Diskursphänomen war, welches die Gattungsbezeichnung mit bestimmten Wertungen und Attributen auflud,<sup>487</sup> beschränkt sich der Diskurs um den ‚richtigen‘ Inszenierungsstil weitgehend auf die Regie bei kanonisierten Repertoireopern und großen Opern-Uraufführungen, kleinere Produktionen und performative Formate wie *Missa Nigra* wurden kaum unter diesem Gesichtspunkt diskutiert. Umso heftiger war jedoch der Diskurs um die Inszenierungsprinzipien bei Opern des in der DDR so bezeichneten „Erbes“.<sup>488</sup>

Der große, teilweise bewusst konstruierte und überhöhte Widerspruch bestand zwischen den beiden Polen des „Sozialistischen Realismus“ (für das Theater ist hier vor allem die Schauspiel- und Regietradition Stanislawskis zu nennen)<sup>489</sup> und des „Epischen Theaters“<sup>490</sup> von Bertolt Brecht, seinen Mitarbeiter\*innen und (Nach-)Nachfolger\*innen.

Die Auswahl der Analysebeispiele folgt dieser Dualität. Zuerst werden die Theaterprinzipien Walter Felsensteins und der von ihm geleiteten Komischen Oper in Berlin anhand von Dokumenten rekonst-

487 Vgl. Fußnote 1.

488 Vgl. zur „Erbe“-Diskussion auch die Debatte um den Umgang mit den Werken Wagners, S. 265–291.

489 Vgl. hierzu auch das Teilkapitel „Sozialistischer Realismus“ in der Einleitung, S. 22f.

490 Vgl. hierzu das Teilkapitel „Episches Theater“ sowie die Schilderung des Streits um die Uraufführung der Oper *Lukullus* von Dessau/Brecht in der Einleitung, S. 24–27.

ruiert, welche Teil des geführten und oftmals auch veröffentlichten Diskurses waren. Die Anwendung der Stilistik des „Sozialistischen Realismus“ auf das Musiktheater (Felsenstein legte Wert auf diesen Terminus als Bezeichnung für seine Operninszenierungen), wird dann anhand einer Inszenierungsanalyse von Janáček's *Das schlaue Fuchslein* (Premiere 1956) analysiert, welche eine der berühmtesten Inszenierungen der Felsenstein-Ära ist und auch als TV-Aufzeichnung (1965) vorliegt.<sup>491</sup>

Der Gegenpol des „Epischen Theaters“ wird anhand der skandalisierten Inszenierung der *Elektra* (Premiere 1967) von Richard Strauss durch Ruth Berghaus an der Deutschen Staatsoper besprochen. Diese Inszenierung eignet sich (obwohl keine Videoaufzeichnung und kein Regiebuch vorliegen) aufgrund von Stoffwahl, Inszenierungskonzeption in Ausstattung und Spielstil, des entbrannten Streits um die inhaltliche und graphische Gestaltung des Programmhefts sowie der hervorgerufenen (und dokumentierten) Reaktionen bis in die höchsten Partei- und Staatsgremien besonders, um die mit vielen Meta-Diskursen aufgeladene Provokation durch den Stil des Epischen Theaters zu analysieren.

Es folgt eine Diskursanalyse von zwei schriftlich geführten Diskussionen. Zum ersten das Buch *Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung* von Eckart Kröplin, das – streng marxistisch argumentierend – die Pole „Sozialistischer Realismus“ und „Episches Theater“ in einer dialektischen Denkbewegung<sup>492</sup> zu einer theatertheoretischen Synthese führt, welche Elemente beider Stilrichtungen zu einem neuen Inszenierungsstil vereint. Eines von Kröplins prominenten Beispielen für eine solche Synthese ist die Inszenierung von Wagners *Ring des Nibelungen* durch Joachim Herz in Leipzig (Premieren 1973–1976), welche am Ende dieses Kapitels analysiert und besprochen wird. Neben der Vereinigung der beiden Inszenierungstraditionen ist diese Inszenierung auch deshalb von entscheidender diskursiver Bedeutung, weil sie den *Ring* historizistisch interpretiert und diesen in die Entstehungszeit der Industrialisierung verlegt.<sup>493</sup> In der Regie von Herz bündeln sich

491 Felsenstein 1960.

492 Zur Denkbewegung der Dialektik bei Marx vgl. Harvey 2011, S. 38.

493 Eine sehr ähnliche Konzeption verfolgte später auch der sogenannte „Jahrhundert“-*Ring* von Patrice Chéreau bei den Bayreuther Festspielen; vgl. Bauer 2016, S. 267–323.

also die Diskurse um Historizität, ‚richtigen‘ sozialistischen Inszenierungsstil und um die Frage nach der Angemessenheit von Wagnerwerken für die Bühnen in der DDR.

Bevor diese Inszenierung am Ende des Kapitels in den Fokus rückt, wird ein hart geführter Streit um die Wagner-Rezeption in der DDR analysiert. Dieser manifestierte sich prominent in einer Reihe von Artikeln, Kommentaren, Erwiderungen und Leserbriefen in der Fachzeitschrift *Theater der Zeit* und ist somit sehr gut re- und dekonstruierbar. Dieses Kapitel wird hier zwischen die Analysen von *Theater im Prozess* und der Herz-Inszenierung des *Ring des Nibelungen* eingeschaltet.



## Kapitel 5: Walter Felsenstein und das sozialistisch-realistische Musiktheater

### *Der Impuls: Theater für das Volk*

Walter Felsensteins Theaterverständnis lässt sich im doppelten Sinne als Sozialistischer Realismus verstehen: Einerseits mit Blick auf das Geschehen und die Ästhetik auf der Bühne, andererseits in Bezug auf die Verständlichkeit für das Publikum, welches Felsenstein als proletarisch und damit nicht-vorgebildet imaginiert. Felsensteins in diesem Sinne prototypische Zuschauerin bezeichnet er selbst mit dem Klischeebild des „Lieschen Müller“<sup>494</sup>. Auffällig ist, dass Felsenstein hier eine explizit weibliche Zuschauerin konstruiert, ohne dies näher zu kommentieren. Zu vermuten ist, dass hier traditionell ‚weiblich‘ gelesene Eigenschaften wie Offenheit und Empathie eine diskursive Rolle spielen.

Felsensteins grundlegende, in zahlreichen Vorträgen und Publikationen oft wiederholte Forderung ist eine Ästhetik, welche ein „unmittelbares Theatererlebnis“<sup>495</sup> schaffen und das Publikum von der Wahrfähigkeit der Bühnenvorgänge überzeugen solle. Dies gelinge nur „wenn der dramatische Einfall die Situation [schafft], in der die Musik unentbehrlich und der Gesang zur einzig möglichen Aussage des Darstellers wird.“<sup>496</sup> Oftmals wendet sich Felsenstein pointiert gegen eine reproduzierte, künstliche Gefühlsäußerung – wie sie der Operngesang formal gesehen ja stets darstellt, da Gesang eben nicht die naturalistische Normalsprache des Alltagslebens ist<sup>497</sup> – und kritisiert ein rein reproduktives Spielen: „[D]iese rezitierte, aus der Garderobe mitgebrachte fertige Äußerung, die ich dem Partner ins Gesicht schmeiße, ist eine Schweinerei! Ich kann es nicht anders bezeichnen.“<sup>498</sup> Dieser Kritik ge-

494 Kobán 1997, S. 12.

495 Felsenstein 1997, S. 24.

496 Ebd., S. 25.

497 Vgl. Schläder 1990, S. 131.

498 Felsenstein 1997, S. 23f.

genüber steht eine Ausformulierung des Ideals des glaubhaft agierenden Menschen (und eben nicht mehr Darstellers) auf der Bühne:

Musiktheater ist, wenn eine musikalische Handlung mit singenden Menschen zur theatralischen Realität und vorbehaltlosen Glaubhaftigkeit wird. Das dramatische Geschehen muß sich auf einer emotionalen Ebene vollziehen, wo Musik das einzige Ausdrucksmittel ist. Der Darsteller darf nicht als Instrument, Figurine oder Bestandteil einer bereits vorhandenen Musik wirken, sondern als ihr schöpferischer Gestalter.<sup>499</sup>

In diesem Zitat wird auch deutlich, warum Felsenstein auf dem Begriff „Musiktheater“ für sein Schaffen insistiert: Musiktheater ist für ihn ein lebendiges, realistisch-naturalistisches Schauspiel, in welchem die Musik als natürliches Ausdrucksmittel begriffen wird. Gefordert wird eine

durchaus gleichmäßige [...] Betonung beider Teile des Wortes *Musik-Theater* [H. i. O.]. Denn eine Musik, die nicht aus dem dargestellten Vorgang wächst, hat nichts mit Theater zu tun, und eine Darstellung, die sich nicht präzise und künstlerisch gültig mit der Musik identifiziert, sollte besser auf Musik verzichten.<sup>500</sup>

Dem positiv konnotierten „Musiktheater“ gegenüber steht für Felsenstein die „Oper“, welche er ironisch als Repräsentations-Institution versteht: „Oper ist in Europa eine öffentliche, ja nationale Institution, der ein hohes Maß von Repräsentation zugemessen wird. Ich habe nie verstanden, was da repräsentiert wird.“<sup>501</sup> Singen sei zu einer dem kapitalistischen Wettbewerbsdenken verpflichteten Leistungsschau verkommen:

[I]ch erlebe in Operaufführungen immer den unbelehrbaren, fanatischen Ehrgeiz, laut zu singen. Der Sänger will

499 Ebd., S. 33.

500 Ebd., S. 25.

501 Ebd., S. 26.

seine Stimme zeigen. [...] Wenn solche Stimmprotzen den Mund aufmachen, rast das Publikum. Sie rufen tobsüchtige Verzückungen hervor, obwohl sie [...] gar nicht singen, sondern brüllen. Das finde ich unerträglich.<sup>502</sup>

Felsenstein kritisiert hier auch ein Publikum, welches nur auf Spektakel und Sensation aus und nicht am ‚richtigen‘ Kunstgenuss interessiert sei. Ohne den Begriff zu bemühen, wird hier implizit ein bürgerliches Opern-Publikum mitgedacht, wie kontrastiv aus dem Vortrag mit dem bezeichnenden Titel „Ist das Musiktheater eine Angelegenheit des Volkes?“<sup>503</sup> deutlich wird. In diesem Text konstruiert Felsenstein das erwähnte ‚Lieschen-Müller-Ideal‘ der proletarischen, aufgeschlossenen Zuschauerin anhand eines Beispiels aus seiner großbürgerlichen Kindheit:

Meine Eltern hatten eine Hausangestellte vom Lande verpflichtet, ein junges, sehr aufgeschlossenes Bauernmädchen. Sie lernte in Wien den Theaterbesuch kennen, für den sie bald eine besondere Vorliebe entwickelte, war auch sehr musikliebend, hatte aber noch nie eine Oper gesehen. Eines Tages erhielt sie von meinen Eltern eine Karte für „Lohengrin“ in der Staatsoper geschenkt. Über ihre Eindrücke befragt, äußerte sie sich im großen und ganzen begeistert, besonders über die Musik. Die Handlung hätte sie aber, trotz größter Aufmerksamkeit, nur zum Teil mitbekommen, weil sie die Sänger nicht verstanden hätte. Besonders angetan war sie vom Titelhelden: „Ein schöner Mann! Und eine wunderschöne Stimme hat er. Aber ich versteh’ nicht, warum er so viel und so hohe Töne gesungen hat. Das war für ihn sehr anstrengend. Wenn er gesprochen hätte, dann hätte er sich weniger geplagt, hätte besser gespielt und ich mehr verstanden.“ Diese primitive Äußerung scheint mir so wertvoll, weil sie von einem Menschen stammt, der gleicherweise das Theater und die Musik liebte. Aber ihr Urteil besagt unmißverständlich,

502 Ebd., S. 27.

503 Felsenstein 1976, S. 41.

daß in dieser „Lohengrin“-Aufführung Musik, Gesang und Darstellung einander nicht förderten, sondern störten. [...] Was soll [...] ein Theaterenthusiast [...] sagen, wenn auf der Bühne agierende Menschen ihn stundenlang ansingen, ohne ihm glaubhaft machen zu können, daß dieses Singen einer zwingenden Notwendigkeit entspricht, und mit ihren häufigen Blicken seine Aufmerksamkeit vorwiegend auf den Kapellmeister lenken! Kann dieser Theaterbesucher sich denen zugesellen, die immer wieder und auf der ganzen Welt die Häuser füllen und der uns bekannten Opernpraxis zujubeln?<sup>504</sup>

Deutlich wird hier – neben dem kitschig verklärten Bild der ‚Unschuld vom Lande‘ die kontrastive Gegenüberstellung von (proletarischen) THEATER-Enthusiasten und (bürgerlichen) OPERN-Besuchern. Der Felsenstein-Schüler Joachim Herz arbeitet in seinen Erinnerungen an Felsenstein heraus, dass diese Fixierung auf die ‚einfachen‘ Besucher\*innen das Theater-Ideal der Komischen Oper anschlussfähig für die DDR-Kulturpolitik machte: „Eine Autorität erkannte er [Felsenstein] an über sich: Lieschen Müller. Was Lieschen Müller nicht verstehen konnte, fand auf seiner Bühne nicht statt. Daraus erwachsen [...] gewichtige Verbindungen: [...] zu denen, die Macht ausübten ein paar Querstraßen weiter.“<sup>505</sup> Felsenstein wusste den offiziellen DDR-Jargon zu gebrauchen, wenn es ihm zur Durchsetzung seines Theaterideals nützlich erschien. So schrieb er etwa, ganz auf der Linie der Kulturpolitik, dass „jeder werktätige Mensch in die Lage versetzt und aufgefordert wird, sich mit dem Theater auseinanderzusetzen, Stellung zu beziehen, Forderungen zu stellen, kurz, das Theater als seinen unentbehrlichen Besitz zu betrachten.“<sup>506</sup> Auf der anderen Seite kritisiert er radikal die auch in der DDR verbreitete Repräsentationsfunktion von Oper. Felsenstein scheint es ernst zu sein mit dem Sozialismus und dem Theater für alle:

Ich habe einmal auf einer ZK-Tagung gesagt, wenn es möglich ist, eine „Zauberflöte“ annähernd in der Premi-

504 Ebd., S. 43f.

505 Kobán 1997, S. 12.

506 Felsenstein 1997, S. 270.

erenqualität nicht nur einem Premierenpublikum, das überwiegend aus Funktionären besteht, sondern zweihundert mal tausend Menschen, also zweihunderttausend Menschen zu zeigen, so ist das sozialistischer, als wenn man ein Gegenwartsstück erzwingt mit drei Aufführungen, nicht wahr? [...] Das gehört doch auch dazu, wenn man von den Werktätigen spricht. Das sind doch soundsoviel Hunderttausende, und für die muß das da sein. Ich kann doch eine Aufführung nicht verschlampen lassen.<sup>507</sup>

Deutlich wird hier neben der erneuten Idealisierung des Volkes ein gewisser Anti-Intellektualismus und Anti-Avantgardismus. Ganz auf der Linie des Sozialistischen Realismus mit seiner „Norm der Volkstümlichkeit“<sup>508</sup> und der Tendenz der Folklorisierung<sup>509</sup> wird hier eine repräsentative Opernfestaufführung mit der Förderung von avantgardistischer Gegenwartsdramatik gleichgesetzt. Die angestrebte Volkstümlichkeit ist aus Felsensteins Perspektive damit ausschließlich gegeben, wenn sowohl auf der Bühne als auch im Publikum ‚echte Menschen‘ zu finden sind: Volkstümliches Theater für das Volk. Dass die „Norm der Volkstümlichkeit“ und damit des Naturalismus neben Werken, welche in der ‚Realwelt‘ spielen (beispielsweise *Die Hochzeit des Figaro*,<sup>510</sup> *Othello*, *Fidelio*) auch auf gänzlich unrealistische, zum Teil auch phantastische Opern (beispielsweise *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und das im Folgenden besprochene Werk *Das schlaue Füchslein*) angewendet wird, sorgt allerdings für unauflösbare Brüche in der Ästhetik, welche nicht im Sinne einer Regietheater-Auffassung produktiv ausgestellt,<sup>511</sup> sondern kaschierend verdeckt werden.

507 Ebd., S. 67.

508 Städtke 2011, S. 322.

509 Ebd.

510 Da die Komische Oper unter Walter Felsenstein sämtliche Werke in deutschen Übersetzungen spielte – auch hier galt wieder das Primat der Verständlichkeit für das gesamte (deutschsprachige) Publikum – wird hier der deutsche Titel von *Le Nozze di Figaro* von Lorenzo da Ponte und Wolfgang Amadeus Mozart benutzt.

511 Gutjahr 2008, S. 24.

Ebenfalls kompatibel mit sozialistischen Prinzipien war Felsensteins Führungsstil. Sein ehemaliger Regieassistent und Schüler Joachim Herz beschreibt diesen so: „Gewiß, er leitete autoritär, und er bekannte sich auch dazu. Disziplin war für ihn [...] die freiwillige Unterordnung unter gewonnene Erkenntnisse – dies zugleich seine Definition von Freiheit.“<sup>512</sup>

An diesem Zitat werden zwei ideologische Einstellungen deutlich, eine aus einer älteren deutschen Kunsttradition, eine spezifisch sozialistisch. Der Gedanke, dass es für ein Werk eine eindeutige, ‚richtige‘ Lesart gebe, wurde schon im Nationalsozialismus propagiert, hier war dieses Narrativ vor allem gegen die Interpretationsfreiheit – und damit mehrdeutige Deutungsmöglichkeit – von Kunstwerken gerichtet.<sup>513</sup> Sozialistisch aufgeladen wird der Führungsstil dann mit der Forderung nach „freiwillige[r] Unterordnung unter gewonnene Erkenntnisse“<sup>514</sup>: Wie oben geschildert, ist dies ein zentrales Merkmal von sozialistischen in Abgrenzung zu faschistischen Systemen: Während der Faschismus ‚nur‘ Gehorsam fordert, erhebt der Sozialismus den Anspruch auf freiwillige Unterordnung. Diese Erkenntnisse (seien sie nun ästhetischer oder politischer Art) sollen nicht nur potenziell von jedem Individuum nachvollzogen werden können, sondern ganz realiter von jedem Individuum nachvollzogen werden. Dass das Ergebnis dieses Denkprozesses von vornherein feststeht, ist dabei der totalitäre ‚Konstruktionsfehler‘ der utopischen Idee des sozialistischen Modells.<sup>515</sup>

Ein weiterer Aspekt in Felsensteins Musiktheater-Praxis lässt sich sozialistisch deuten: Für ihn waren sämtliche Mitwirkenden an einer Inszenierung von gleicher Wichtigkeit – der DDR-Maxime der Gleichwertigkeit aller Arbeiter\*innen und Bäuer\*innen nahe verwandt. Dass diese Ansicht keine rein idealistische war, sondern konkrete Auswirkungen auf den Spielbetrieb hatte, zeigt sich exemplarisch an zwei Situationen bei der *Füchslein*-Inszenierung: So wurde einmal eine Vorstellung wegen Erkrankung der Sängerin der kleinen Partie der Libelle abgesagt, was Felsenstein – der für diese Absage hausintern kritisiert

512 Kobán 1997, S. 9f.

513 Frank 2017, S. 385.

514 Vgl. S. 60.

515 Vgl. S. 47.

wurde – folgendermaßen kommentierte: „Aber die Libelle ist doch eine ganz wichtige Figur. Sie verkörpert doch die Trauer der Waldtiere um den Verlust des Füchslains. Da kann doch keiner ‚einspringen‘!“<sup>516</sup> Ebenso wichtig war für ihn das technische Personal. Als Reaktion auf eine aus Felsensteins Sicht technisch missglückte Vorstellung schrieb er an den Beleuchtungsinspektor Kurt Köhn:

Was sich ereignete, fordert zur Mahnung an alle Mitarbeiter heraus, sich endlich darüber klar zu sein, in welcher Form und unter welchen künstlerischen Garantien eine Aufführung in unserem Hause stattfinden kann. [...] Herr Bodenstern ist krank. Die Beleuchtungsprobe, die ich gestern für das Füchslain ansetzte, hatte den Zweck, die auf unserer Gastspielreise gesammelten Erfahrungen unserer bisherigen Füchslain-Beleuchtung gegenüberzustellen, und nahm zunächst auf die Erkrankung Bodensteins keine Rücksicht. Es war aber Ihre Pflicht, diese Probe selbstständig zu benutzen, um die Vertretung für Bodenstern einzuweisen. Sie hätten ja gegebenenfalls auch auf dem Standpunkt stehen können, daß ein verantwortbarer Ablauf der Vorstellung durch kurzfristige Umbesetzung der Beleuchter in den linken Ranglogen nicht möglich ist. In diesem Falle hätte eine Vorstellungsänderung in Aussicht genommen werden müssen. [Es] gibt [...] auch im technischen Betrieb [...] bestimmte Aufgaben, die nicht [...] ersetzt werden können.<sup>517</sup>

Ein weiteres sichtbares Zeichen für diese Gleichberechtigung war die Haustradition, dass sich beim Premieren-Applaus auch das gesamte technische Personal auf der Bühne verbeugte.<sup>518</sup> Dass Felsenstein mit diesem sozialistischen Prinzip bei den kommunistischen Machthabern auch aneckte, zeigt die folgende Begebenheit aus der Nachkriegszeit. Ilse Kobán, die Archivarin der Komischen Oper und des Felsenstein-Archivs, berichtet, dass Felsenstein dafür sorgte, dass

516 Zitiert nach Kobán 1997, S.112.

517 Ebd., S.111f.

518 Ebd., S.111.

bei den Banketten, die die Russen nach den ersten Premieren der Komischen Oper ausstatteten, [...] ALLE [H. i. O.] Mitarbeiter der betreffenden Inszenierung daran teilhatten. Er wußte, daß das oftmals die einzige Möglichkeit war, sich einmal relativ satt essen zu können. Auch die „Pajoks“, die (Lebensmittel-)Päckchen, die die Russen zusätzlich zu den an die Bevölkerung ausgegebenen Lebensmittelkarten speziell für Künstler eingeführt hatten, wurden an das gesamte Ensemble verteilt.<sup>519</sup>

Kobán zitiert zu ihrer eigenen Schilderung eine Notiz aus Brechts *Arbeitsjournal*, welche Felsensteins idealistische Aktion in den politischen Kontext setzt und auf die Differenz von kommunistischer Utopie und Realität verweist:

da ist das leistungsprinzip, das die russen anwenden, weil sie es als das zuletzt gefundene für das beste halten. Felsenstein warf die russischen pajoks in seinem theater [...] zusammen und verteilte die dinge einigermaßen gleichmässig; die russen kamen ihm drauf und entzogen ihm die pajoks für zwei monate völlig. die russen hatten die ungleichheit der entlohnung, felsenstein hatte die eingleichung für produktivitätssteigernd befunden.<sup>520</sup>

### *Analysebeispiel: Das schlaue Füchlein von Leoš Janáček*

Felsensteins Inszenierungsstil soll im folgenden Teilkapitel anhand der prominenten, viel gespielten, besuchten und rezipierten<sup>521</sup> Inszenierung

519 Ebd.

520 Ebd., durchgehende Kleinschreibung im Original.

521 Eine ausführliche Zusammenstellung von Dokumenten zur Produktion und Rezeption der Inszenierung bietet der von Ilse Kobán herausgegebene Band „*Das schlaue Füchlein*“ (Kobán 1997), welcher auch für dieses Kapitel grundlegend ist.

von Janáčeks *Das schlaue Füchslin* (1956) untersucht werden. Im Zentrum steht dabei die Frage, inwieweit Felsensteins Regiestil den Maßgaben des sogenannten Sozialistischen Realismus<sup>522</sup> entspricht. Dies wird beispielhaft an sechs Aspekten diskutiert.

- (a) Stoffwahl: Schon die Werkauswahl des damals wie heute nur sporadisch gespielten *Füchslin* kann zumindest als sozialistisch kompatibel, wenn auch nicht im engeren Sinne als „sozialistisch realistisch“ gelesen werden: Es handelt sich bei der tschechischen Vorlage um eine auf den ersten Blick harmlose Tiergeschichte, noch dazu aus dem befreundeten sozialistischen Ausland. Aus heutiger Perspektive ist mit sprechenden Tieren ein Hauptkriterium des Realismus nicht erfüllt, allerdings ist durchaus eine große Wertschätzung von Tierfabeln in der Sowjetunion und den östlichen Ländern zu konstatieren, welche die Stoffwahl im Sinne der Erziehungsideale der UdSSR erscheinen lässt. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass das *Füchslin* keine Fabel im engeren Sinne darstellt, da in einer solchen ausschließlich Tiere als Träger menschlicher Eigenschaften auftreten, während in der Oper (und auch schon der zugrundeliegenden Fortsetzungsgeschichte)<sup>523</sup> sowohl Menschen als auch vermenschlichte Tiere als Handlungsträger auftreten. Die weitere Analyse wird zeigen, dass jedoch genau dieses Zusammenspiel von Menschen und Tieren in der Oper durch vorgegebene Doppelbesetzungen den Fabelcharakter des Stückes im Vergleich zur Vorlage wieder verstärkt;<sup>524</sup> ein Prinzip, das Felsenstein in seiner Inszenierung noch zuspitzt. Auch auf kompositorischer Ebene entspricht Janáčeks Technik, gesprochene Sprache in der Komposition nachzubilden,<sup>525</sup> dem Prinzip des sozialistischen Realismus, eine ästhetisch überhöhte Wirklichkeit zu präsentieren. Dieser Aspekt kam in der Felsenstein-Inszenierung allerdings nur bedingt zum Tragen, da das *Füchslin*, wie das gesamte Repertoire, in deutscher Übersetzung gegeben wurde, um hiermit einem an-

522 Vgl. S. 22f.

523 Kobán 1997, S. 30ff.

524 Janáček 1924, S. 2.

525 Vgl. Brod 2015.

deren sozialistischen Ideal, der Volksverständlichkeit, zu entsprechen.

- (b) Psychoanalytische Lesart: Felsenstein legt in seiner dramaturgischen Bearbeitung Wert darauf, Handlung und Musik des Stückes unter einem psychologisch nachvollziehbaren Blickwinkel zu inszenieren. Dies versucht er vor allem durch eine Parallelisierung der Figur des Füchslains mit der sogenannten ‚Zigeunerin‘ Terynka (einer unerfüllten sexuellen beziehungsweise romantischen Beziehung des Försters) in den Fokus zu setzen, indem er das symphonische Zwischenspiel im ersten Akt zur Inszenierung einer Traum-Vision nutzt. In einem Brief an Rudolf Asmus, den Sängerdarsteller des Försters, beschreibt Felsenstein sein Regiekonzept für diese Szene ausführlich. Um einen Einblick in Felsensteins detaillierte Vorstellungen zu geben, soll dieser Brief hier in Gänze zitiert werden:

Um die entscheidende Beziehung Förster – Terynka – Füchslain von vornherein verständlich zu machen, benutze ich das Orchester-Intermezzo nach der Knaben-Szene im 1. Akt (des Füchslains mädchenhafte Erscheinung) zu folgendem Vorgang: Nachdem der Förster das Füchslain angebunden hat, die Försterin, die beiden Buben und der Dackel abgegangen sind, kehrt der Förster (5. Takt nach Ziffer 11) noch einmal zurück und richtet – wie um eine Erinnerung zurückzurufen – seinen Blick sinnend ins Weite. Die Bühne wird dunkel (Verwandlung). Im 14. Takt nach Ziffer 11 richtet sich das Füchslain im Schlaf auf, und wir sehen mit ihm im Mondlicht denselben Wald, in dem es gefangen wurde, wobei aber Teile der Försterei in dem nächtlichen Waldbild erkennbar bleiben. Das Füchslain reckt sich, an der Kette zerrend, sehnsüchtig dem Wald entgegen und sinkt (10. Takt nach Ziffer 12 bis Ziffer 13) wieder klagend zurück in den Schlaf. Die Bühne wird abermals dunkel. Im 6. Takt nach Ziffer 13 erscheint abermals der Wald, und an derselben Stelle, wo wir ihn zuletzt gesehen haben, steht der Förster. Diesmal in Joppe, Hut und umgehängtem Gewehr. Er richtet seinen Blick wie-

der zurück auf das Fuchslein. Aber da erhebt sich (8. Takt nach Ziffer 13) an der Stelle, wo das Fuchslein schlief, ein schönes, ebenso graziles wie starkes Mädchen vom Boden und geht, ohne den Förster zu sehen, langsam bergan in den Wald, auf dessen Höhe sie im Mondlicht stehen bleibt. Der Förster, leidenschaftlich bewegt, geht (6 Takte vor Ziffer 14) ihr nach und will sie umarmen. Das Mädchen fährt (Ziffer 14) erschreckt herum, schwankt, vom Förster festgehalten, eine Weile zwischen Faszination und Abwehr, reißt sich (5. Takt nach Ziffer 14) los und läuft in den Wald. Der Förster bleibt mit ausgebreiteten Armen stehen und geht ihr (10. Takt nach Ziffer 14) nach. Während der Wiederholung des Themas verschwindet das Bild im völligen Dunkel, die Bühne wird (einen Takt vor Ziffer 15) wieder hell, und man sieht das Fuchslein und den Dackel im morgendlichen Försterhof nebeneinander vor der Hundehütte liegen.<sup>526</sup>

Mit der Darstellung dieser Szene als (Tag-)Traum deutet Felsenstein die Handlung tiefenpsychologisch. Die Szene wird durch einen „sinnend[en] Blick“ des Försters eingeleitet, es wird szenisch eine für Träume als typisch bezeichnete Vermischung unterschiedlicher Realitäts- und Zeitebenen (das Waldstück der Gefangennahme und Teile der Försterei sind gleichzeitig sichtbar); die Versuche, das jeweils begehrte Objekt<sup>527</sup> festzuhalten (Umarmung Terynkas beziehungsweise Gefangennahme des Fuchsleins) werden parallelisiert. Somit wird eine Interpretationslesart, die schon im Text Janáčeks angelegt ist („Diese Augen ...“) deutlich hervorgehoben und vereindeutigt: Das gefangene Fuchslein ist dem Förster ein Ersatzobjekt für die begehrte Terynka, deren Vergewaltigung<sup>528</sup> dem Förster nicht gelungen ist.

526 Kobán 1997, S. 85f.

527 Zum Begriff des „Objekts“ im psychoanalytischen Kontext: Schoenhals Hart 2014, S. 639–643.

528 Der Begriff der Vergewaltigung ist hier bewusst gewählt, da die beschriebene Szene („[Der Förster] will sie umarmen. Das Mädchen fährt [...] erschreckt herum, schwankt, vom Förster festgehalten, eine Weile zwischen Faszination und

Felsenstein benutzt hier eine Technik des sogenannten Regietheaters: die Psychologisierung und Herausarbeitung der (dunklen) Abgründe der Opernfiguren. Auch hier muss wieder konstatiert werden, dass dies zwar einer Verständlichmachung der Handlung (sowie der Musik, die hier tiefenpsychologisch ausgedeutet wird) und damit dem Ideal der Volksverständlichkeit entspricht, jedoch einer anderen Doktrin des Sozialistischen Realismus, der Darstellung von positiven Heldenfiguren, welche zur Identifikation einladen, eklatant zuwiderläuft.

- (c) Doppelbesetzungen: Auch mit einer weiteren dramaturgischen Idee ging es Felsenstein darum, Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten. Ilse Kobán spricht von der „Herausarbeitung der Parallele von Mensch und Tier durch die Besetzung mit einem [H. i. O.] Darsteller bei Schulmeister/Hund, Pfarrer/Dachs, Försterin/Eule“. <sup>529</sup> Neben der geschilderten Parallelisierung Fuchslein/Terynka in der Traumvision des Försters werden so auch große Teile der dargestellten Tierwelt als Übertragungen <sup>530</sup> und Zuschreibungen des Försters gezeigt. Felsenstein radikalisiert somit Janáčeks Vorgabe, dass die Bass-Rollen von Pfarrer und Dachs von einem Sänger dargestellt werden sollen, <sup>531</sup> zu einer durchgehenden psychologischen Deutung der Tiercharaktere als Abwandlungen von realen Bezugspersonen des Försters. Somit wird hier der ‚fantastische‘ Aspekt des Stückes zugunsten einer realistischen (und damit der sozialistischen Doktrin noch mehr entsprechenden) Lesart zurückgedrängt.
- (d) Libretto-Anpassungen: Felsenstein hat die deutsche Übersetzung von Max Brod für seine Inszenierung stark bearbeitet. Im Folgen-

Abwehr, reißt sich [...] los und läuft in den Wald“) mit der ungefragten Umarmung, dem Erschrecken Terynkas, der Abwehr und dem gewaltsamen Losreißen aus heutiger Perspektive als sexueller Übergriff gelesen wird. Die Erwähnung der „Faszination“ Terynkas ändert dies nicht.

529 Kobán 1997, S. 67, Hervorhebung im Original.

530 Zum Begriff der „Übertragung“ im psychoanalytischen Kontext: Herold/Weiß 2014, S. 1005–1020.

531 Ebd.

den sollen beispielhaft zwei besonders markante Aspekte untersucht werden: Die Neufassung der ‚Klassenkampf‘-Szene sowie die Verschärfung der gewaltvollen Beziehung zwischen Förster und Fuchslein am Ende dieses Bildes mit Bezug auf die oben geschilderte Traumvision des Försters.

Im Original-Libretto gibt es eine Szene, in der das Fuchslein die Hühner auf dem Hof zur ‚Revolution‘ gegen den Hahn auffordert; die Szene eskaliert und endet damit, dass das Fuchslein seinen Strick zerbeißt und flieht. Eine Gegenüberstellung des Original-Librettos und der deutschen Fassung von Felsenstein nach der Übersetzung von Max Brod<sup>532</sup> macht deutlich, dass Felsenstein allzu deutliche Anklänge an den real existierenden Sozialismus und seine Rhetorik vermeiden wollte. So lautet der Ruf des Fuchsleins in wörtlicher Übersetzung aus dem tschechischen Original: „Genossinnen! Schwesterchen! Beseitigt die alte Ordnung! Schafft eine neue Welt, in der ihr zu gleichen Teilen Freude und Glück teilt.“<sup>533</sup> Max Brod hatte im Deutschen die typische slawische Verniedlichungsanrede „Schwesterchen“ neutralisiert, dafür die Revolutionsrhetorik noch verschärft und die utopische Vision einer positiv gezeichneten „neue[n] Welt, in der ihr zu gleichen Teilen Freude und Glück teilt“ ex negativo und damit deutlich radikaler dargestellt: „Genossinnen! Schwestern! Das wird nicht länger geduldet, wenn der Umsturz kommt! Schafft euch eine bessere Welt ohne Mensch und ohne Hähne!“<sup>534</sup> Felsenstein mildert diesen Aspekt wieder ab. In der Fassung der Komischen Oper heißt der Text: „Freundinnen! Schwestern! Fort mit der alten Ordnung, mit der schlechten Welt! Schafft euch doch ein besseres Leben ohne Hähne, ohne Menschen!“<sup>535</sup> Auf die im DDR-Alltag durch die

532 Die er extrem stark bearbeitete, da er im Laufe seiner Beschäftigung mit dem Werk zu der Ansicht kam, dass Brod an vielen Stellen den Charakter des Werkes verfälscht habe; vgl. Kobán 1997, S. 86, 88, 106.

533 Ebd., S. 45.

534 Ebd.

535 Ebd.

Floskel „Genossinnen und Genossen“<sup>536</sup> bekannte Anrede wird also verzichtet, diese hätte durch eine allzu deutliche Erinnerung an das tägliche Leben die angestrebte Immersion gefährdet. Durch die Formulierung „Fort mit der alten Ordnung, mit der schlechten Welt!“ wird dennoch, jedoch deutlich subtiler, ein Bezug zu den Ansprüchen der DDR aufgebaut, ein ‚Neues Deutschland‘ zu schaffen.

Das Ende der Szene wird von Felsenstein verschärft und brutalisiert, es wird die Absicht deutlich, den Förster als gewalttätigen Mann zu zeigen, was wiederum die Wirkung der angedeuteten Vergewaltigung Terynkas verschärft. Wörtlich übersetzt lautet der Schluss der Szene im tschechischen Original:

FÜCHSIN: Ich fürchte dich nicht, auch wenn du  
hundertmal so stark wärst!  
(Die Füchsin zerbeißt den Strick.)  
FÖRSTER: Ich schlage dich auf den Kopf!  
FÜCHSIN: Oder ich dich!  
(Sie wirft den Förster um, springt über  
ihn und entflieht.)<sup>537</sup>

Max Brod hatte einerseits den Text der Füchsin (die bei Brod und auch bei Felsenstein zum verniedlichten „Füchlein“ wird) von der Ebene der Stärke auf die deutlich harmlosere und märchenhaftere der Größe umgeschrieben und aus dem auf den Förster bezogenen „fürchte dich nicht!“ ein allgemeineres „fürchte mich nicht!“ gemacht; andererseits aber auch den Text des Försters und die finale Regieanweisung verschärft. In seiner deutschen Übersetzung heißt die Stelle:

FÜCHSLEIN: Ich fürchte mich nicht, wärst du auch  
dreimal so groß!  
(Füchlein zerbeißt den Strick.)

536 Vgl. zu den Implikationen der Ideologie für Kommunikationsstrukturen: Beck 1991, S. 74–81.

537 Kobán 1997, S. 48.

FÖRSTER: Ich schlage dich in Stücke.  
FÜCHSLEIN: Oder ich dich.  
(Nimmt Anlauf, rennt den Förster um und entflieht.)<sup>538</sup>

Felsenstein radikalisiert die Szene vollkommen und verschärft den Text in eine direkte Konfrontation von Füchslein und Förster, die rein textlich auch einen gewalttätigen Beziehungskonflikt darstellen könnte und so erneut auf die erzwungene Umarmung Terynkas durch den Förster verweist:

FÜCHSLEIN: Ich fürchte dich nicht, auch wenn du  
hundertmal so stark wärst!  
(Das Füchslein zerbeißt den Strick.)  
FÖRSTER: Ich schlag' dir deinen Schädel ein!  
FÜCHSLEIN: Na, so tu's doch!  
(Nimmt Anlauf, rennt den Förster um und entflieht.)<sup>539</sup>

Felsenstein verallgemeinert also den revolutionären Charakter der Szene durch Verzicht auf klar konnotierte Begriffe wie „Genossinnen“ und „Umsturz“, deutet die Arbeiterinnen-Revolution, durchaus kompatibel mit der offiziellen Ideologie, als positiven Akt. Er benutzt diesen jedoch wiederum vor allem um die psychologische Ausdeutung der Figur des Försters und deren gewalttätiger und obsessiver Züge zu betonen.

- (e) ‚Naturalistische‘ Besetzung: Ein weiterer radikaler Eingriff in die Partitur erklärt sich aus Felsensteins Verständnis von Realismus: So werden nicht nur die Tierkinder von wirklichen Kindern gesungen, es wird auch die tragende Rolle des Fuchses – bei Janáček als Mezzosopran vorgesehen – in der Fassung der Komischen Oper zum Tenor, die Rolle wurde dafür transponiert. Ebenso wurden die Rollen der Heuschrecke, des Spechts und des Hahns von

538 Ebd.

539 Ebd.

Männern gesungen.<sup>540</sup> Der Sänger Rudolf Asmus beschreibt in einem Interview Felsensteins Intention:

Ich habe den Chef gefragt, ob er nicht Angst hat, daß die Janáčekologen ihm das Sakko aufreißen oder ihn kreuzigen werden. Das, was er gemacht hat, war doch ein Eingriff in die Partitur – und die ist heilig in Brno. Und der Chef hat darauf geantwortet: ‚Weißt du, wenn man diese Musik hört – also ich beneide die Frau, die Janáček geliebt hat, als er diese Musik geschrieben hat. Die Musik ist so echt, das geht nicht, daß sich da zwei Frauen über den Boden wälzen und so tun, als ob sie sich lieben.‘ Und dann hat er noch hinzugefügt: ‚Wir leben 1956, noch nicht so lange nach dem Krieg, daß nicht auch heute noch viele Frauen ohne Mann sind; Notgedrungen leben vielleicht Frauen zusammen. Es wäre anrühlich, Fuchs und Füchsin mit zwei Frauen zu besetzen, das kann ich nicht. Es muß ein Liebespaar, Mann und Frau, sein.<sup>541</sup>

Die aus heutiger Perspektive befremdlich anmutende Nivellierung der Möglichkeit einer lesbischen Liebesbeziehung, welche von Felsenstein nur als ‚Notlösung‘ im Falle der kriegsbedingten Abwesenheit von Männern vorstellbar ist, widerspricht nicht nur der Lebensrealität (auch in den 50er Jahren), sondern ebenso der Operntradition der Besetzung von männlich gelesenen Rollen mit weiblichen Stimmen – von Mozarts und Da Pontes Cherubino in *Le nozze di Figaro* bis hin zu Octavian in Strauss' und Hofmannsthal's *Der Rosenkavalier*.<sup>542</sup> In seinen Inszenierungen der genannten Opern hat Felsenstein aber auf eine Transposition der Rolle und Besetzung mit einem Tenor verzichtet.

540 Im Falle des Hahns gab es aus organisatorischen Gründen eine alternierende Sopran-Besetzung, Kobán 1997, S. 87.

541 Ebd., S. 147f.

542 Vgl. zu den Anfängen der Tradition der Hosenrolle: Knaus 2011, S. 122–149.

Eine aus realistisch-naturalistischer Sicht besondere Extravaganz leistete sich Felsenstein mit der Besetzung der Rolle des Spechts, die von dem im Epischen Stil sozialisierten „Brecht-Schauspieler“<sup>543</sup> Wolf von Beneckendorff vom Berliner Ensemble übernommen wurde, was der kleinen Szene des Spechts einen besonderen, verfremdend-ironischen Charakter gab.<sup>544</sup>

- (f) **Ausstattungs-Naturalismus:** In Bühnen- und Kostümbild, in Lichtdesign und Spielstil wurde ein naturalistischer Darstellungsstil angestrebt. Der Bühnenbildner Rudolf Heinrich baute einen möglichst naturgetreuen Wald auf die Bühne, die Darsteller\*innen der Tierrollen wurden in langer choreographischer Arbeit geschult, die gespielten Tiere im Wortsinne zu verkörpern.<sup>545</sup>

Dabei war dem Team um den Regisseur Felsenstein durchaus klar, dass dieser Hyper-Realismus schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts ein ästhetischer Anachronismus war. Heinrich begründet die künstlerische Entscheidung wiederum mit dem Argument der ‚Werktreue‘. Der Naturalismus sei in Janáček's Musik

543 Kobán 1997, S.189.

544 Hier ist anzumerken, dass der in der Literatur oft konstruierte Gegensatz Felsenstein – Brecht zwar in den Inszenierungsstilen, jedoch nicht auf persönlicher Ebene bestand. Ganz im Gegenteil schätzten die beiden Künstler die Arbeit des jeweils anderen, dokumentiert ist u.a. Brechts Wertschätzung der Felsenstein-Inszenierung *Die Kluge*; welche er „16–20 mal“ besuchte. Ebd., S.140; vgl. auch Holtz 2005, S.23.

545 Besonders eindrucksvoll gelang dies Irmgard Arnold in der Titelrolle. Wie sie die extrem körperbetonte Darstellung des Füchslains mit artistischen Kampfszenen, etwa bei der Gefangennahme durch den Förster, durchführt und gleichzeitig singt, wurde von zeitgenössischen Kritiken stark hervorgehoben. In der für die Analyse herangezogenen Filmfassung konnte der Gesang zwar nachsynchronisiert werden, die herausragende körperliche Darstellungsleistung wird jedoch sichtbar; Felsenstein 1960, Timecode 00:08:15 bis 00:09:22. Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts scheinen die ‚naturalistischen‘ Tierdarstellungen den Diskurs um das „Uncanny Valley“ vorwegzunehmen: Trotz der angestrebten Tierähnlichkeit bleibt immer eine Lücke, der Mensch als Darsteller\*in naturgemäß immer erkennbar. Tritt diese Lücke ins Bewusstsein der Zusehenden, entsteht Unbehagen. Vgl. dazu Stangl 2022; sowie die Rezeption der Neuverfilmung des Musicals *Cats* von Andrew Lloyd Webber: Vahabzadeh 2019.

eingeschrieben und bedürfe demzufolge einer ebensolchen, naturalistischen Darstellung:

Einen [realistischen] Wald auf die Bühne zu stellen, [...] ist für den modernen Bühnenbildner eine Strafe. Das Vertrauen zu den alten, rein malerischen Theatermitteln ist zerstört, das Verstaubte ihrer Wirkung in schrecklicher Erinnerung. Man wird verstehen, daß uns am Anfang die ‚Konkurrenzangst‘ vor der Vollkommenheit der Natur erwägen ließ, die Dinge nur in einer verständlichen Formensprache ‚anzudeuten‘, in der Hoffnung, die Zuschauer ergänzten selbst die nötigen Einzelheiten. Doch hier war es wiederum das Werk, das uns diese Erwägungen zu überwinden zwang. Die lückenlose Kette reicht vom [...] gefühlsstarken Förster durch die Menge der neidisch-kleinlichen Dorfmenschen zur tierhaft-freien Terynka – wesenhaft verbunden dem schlaunen Füchselein selbst – weiter über mürrisch-kauzige Waldtiere wie Dachs und Eule zu den sonnigen, kurzlebigen Waldinsekten. Damit durfte aber die Kette nicht abreißen, wenn man Janáčeks Musik treu bleiben wollte. „All dies Gewimmel“ will in diesem Wald Unterschlupf und Nahrung finden. Baum, Risse, Rinde, Moos und Erdlöcher, Wurzeln und Gräser mußten [...] greifbar erscheinen. So entstand der *Füchselein-Wald*. Es ist nicht verwunderlich, daß die streng das ‚Moderne‘ fordernden Ästhetiker mit dem herabsetzenden Schlagwort ‚Naturalismus‘ operierten, um ihren Standpunkt zu verteidigen. Doch das Publikum und der größte Teil der Kritiker scheinen durchaus verstanden zu haben, was bei diesem Werk getan werden musste.<sup>546</sup>

Auffällig ist bei diesem Zitat der erneute Verweis auf das Publikum, welches die ‚altmodische‘, naturalistische Ästhetik als ‚richtig‘ („was bei diesem Werk getan werden musste“) erkannt habe. Deutlich werden aus der nationalsozialistischen Kunstideologie übernommene Doktrinen: Einerseits die schon erwähnte, anti-eli-

546 Kobán 1997, S.179f.

täre und anti-intellektualistische, dem ‚Volksgeschmack‘ verpflichtete Ästhetik; andererseits die Denkfigur, dass es für ein Werk eine „richtige“ szenische Umsetzung gebe, welche demzufolge alle anderen Inszenierungsvarianten und Interpretationen als ‚falsch‘ abstempelt.<sup>547</sup>

### *Kulturpolitische Wirkung: Erfolg durch Verharmlosung*

Mit der oben geschilderten, speziellen Form des inszenatorischen ‚sozialistischen Realismus‘ – weitere prominente, gut dokumentierte Beispiele neben dem *Schlauen Fuchslein* sind etwa Felsensteins Inszenierungen der Mozart-Opern *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und *Le Nozze di Figaro* sowie sein Schaffen auf dem Gebiet der Operette, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann – war Walter Felsensteins Komische Oper ein Aushängeschild der DDR-Kulturpolitik. Trotz Felsensteins durchaus kritischer Haltung zur DDR-Obrigkeit<sup>548</sup> wusste die Staatsführung um das enorme Prestige, dass der auch international anerkannte Felsenstein für ihr Land bedeutete. Deshalb wurden Felsenstein exzellente Produktionsbedingungen in Form von hohem Budget, langen Probenzeiten, extra genehmigten Schließtagen zur Vorbereitung

547 Vgl. Frank 2017, S. 385.

548 Felsensteins kritische Haltung wird beispielhaft in folgendem Zitat von 1971 deutlich: „Es gibt nicht allzu viele Parteigenossen, die ideell so konsequente Sozialisten sind wie ich. Aber als solcher, als Sozialist, bin ich zutiefst traurig, daß die Komische Oper nicht wäre, wenn ich Parteigenosse und DDR-Bürger wäre. Verstehen Sie, wenn jetzt ein Intendant kommt, der dem Parteisekretär untersteht... Es gibt eben dieses Mysterium, in dem der Sozialismus nicht gedeihen kann. Gerade wertvolle Leute sind in ein System verwickelt, wo sie nie informiert sind über das, was wirklich passiert, oder sie sind mangelhaft informiert und können infolgedessen nicht die richtigen Maßnahmen ergreifen etc. etc. Ich will damit sagen, ich habe die Komische Oper entwickelt als illegales Institut. Dafür mußte sich Walter Ulbricht furchtbar viel anhören in seinen eigenen Kreisen. Er hat sofort nach der Mauer verlangt: Sie behalten alle Westberliner, sie bekommen Devisen, es darf nichts angerührt werden. [...] Ich kenne leider zu viele, gegen die ich mißtrauisch bin, die also wirklich nicht mehr sind als Jasager und das ‚Neue Deutschland‘ auswendig lernen. Brecht hat eine Vokabel erfunden, die ich unersetzlich finde: ‚Diese Eintreiber!‘“, Felsenstein 1997, S. 289.

von Premieren<sup>549</sup> sowie der Ermöglichung von gewünschten Gastengagements aus dem Ausland<sup>550</sup> genehmigt.

Die Folge war, dass Felsensteins Inszenierungsstil auch international als repräsentativ für das Opernschaffen in der DDR interpretiert wurde. Zwei Zeitungskritiken zum Gastspiel der *Füchslin*-Inszenierung in Wiesbaden – also im westlichen Ausland! – belegen, dass Felsensteins Stil schon in den 50er Jahren politisch interpretiert wurde: Paul Müller schreibt in der *Neuss-Grevenbroicher-Zeitung* über den Erfolg der Aufführung:

Die Berliner dürfen es als gutes Omen [...] buchen, daß das Schlaue Füchslin an zwei Abenden vom Beifall [...] überschüttet wurde. Über die Aufführung ließe sich lange philosophieren, denn sie straft manche These von der Kurzlebigkeit von Darstellungsstilen Lügen. Genau betrachtet nämlich spielt Felsenstein Theater von vorvorgestern. Auf dem Programmheft könnte „Stanislawski“ stehen. Illusionistisch-naturalistisches Theater in Vollen- dung, und man erträgt's nicht nur im Jahre 1957, sondern wird verzaubert.<sup>551</sup>

Noch deutlicher in Bezug auf die politische Aufladung des scheinbar harmlosen Naturalismus wird die Kritik in der Zeitung *Fränkischer Tag*:

[A]ufschlußreich war dann der Abend der Komischen Oper Berlin mit der Aufführung „Das schlaue Füchslin“ [...] Man hat sich sagen lassen, daß eine Unmenge von Proben nötig waren, um technisch die sichere Wiedergabe eines solch komplizierten Apparates zu gewährleisten. Aber dem Rezensenten war trotz der sicherlich bewundernswert präzisen und gegenstandsnahen Darstellung nicht ganz wohl zu Mute, denn er sah auch hier im Fabelreich der Tiere die handfeste politische Richtung: Den

549 Kobán 1997, S. 94ff.

550 Ebd., S. 81.

551 Paul Müller, *Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 28.05.1957, zitiert nach Kobán 1997, S. 194ff.

‚Realismus in der Kunst‘, wie er in östlichen Gefilden gepredigt wird. Und dabei bleibt wenig oder nichts für die Phantasie des Betrachters übrig; das ist schade.<sup>552</sup>

Mit Blick auf den im Westen offiziell hochgehaltenen Individualismus und die propagierte Fähigkeit zur selbstständigen Interpretation wird das ‚volksnahe‘ beziehungsweise sozialistische Konzept Felsensteins kritisiert. Doch diese Ästhetik kam auch beim westdeutschen Publikum – und sogar bei vielen Kritikern<sup>553</sup> – gut an. So schreibt Gerhard Schön mit deutlich erkennbarem schlechten Gewissen im *Kölner Stadtanzeiger*:

Eigentlich hätte Felsenstein mit seiner Inszenierung in Grund und Boden verdammt sein müssen. Und das wird auch jedem passieren, der ihn nachzuahmen sucht und dies nicht zuwege bringt: den krassesten Bühnennaturalismus so zu perfektionieren, daß sich innerhalb dieses Naturalismus ein geheimnisvoller Qualitätswechsel vollzieht, wie wir es in Gemälden Carravaggios und Vermeers kennen. Der Kunst ist es in seltenen Stunden gegeben, das Stoffliche, die Materie so zu verdichten, daß es ins Geistige umschlägt, ohne die Stofflichkeit einzubüßen. Die sogenannte Wirklichkeit steht völlig eindeutig vor Augen, und doch hat man das unerklärliche Gefühl, daß es sich um weit mehr als eine (vermeintliche) Wirklichkeitskopie handle. [...] Die Inszenierung ist ein Stilproblem und als solches, wo und wenn sie Schule bilden wollte, höchst problematisch. Nur, solange sie geschieht, ist sie problemlos.<sup>554</sup>

Der Verfasser akzeptiert den Naturalismus also genau für diese eine, in seinen Augen mustergültige Aufführung, kritisiert jedoch genau das,

552 Fränkischer Tag 1957.

553 In diesem Fall wird auf das Gendern verzichtet, da die namentlich gezeichneten Kritiken im vorliegenden Kritikenspiegel tatsächlich ausschließlich von Männern verfasst wurden.

554 Schön 1957, S. 6.

was Felsenstein und die DDR-Kulturpolitik vorhatten: Den naturalistischen Stil des Sozialistischen Realismus zum Normalfall der Operninszenierung zu machen. In Abwandlung eines Brecht-Zitates ließe sich die Intention des Felsenstein-Stils und damit der offiziellen DDR-Musiktheater-Inszenierungsstrategie wie folgt zusammenfassen: ‚Glottz bitte sehr romantisch!‘.<sup>555</sup>

555 Brecht 1997, S. 84, 134.

## Kapitel 6: Ruth Berghaus und das Epische Theater

### *Der Impuls: Das Publikum zum Denken bringen*

Im starken Gegensatz zu Felsensteins naturalistischem, dem Sozialistischen Realismus verpflichteten Inszenierungsstil steht der in der Tradition Brechts entstandene Stil des Epischen Theaters. Was den Vergleich der beiden Konzeptionen von Regie und Inszenierung für die vorliegende Arbeit so spannend macht, ist die Tatsache, dass sich beide aus linken, sozialistischen Ideen herleiten, aus den gleichen Prämissen aber völlig unterschiedliche praktische Konsequenzen ziehen. Der Zielpunkt ist der gleiche: Eine dem Ideal angenäherte sozialistische Gesellschaft, in der alle Menschen gleich sind und gemeinsam für die stetige Verbesserung der Welt arbeiten. Der Sozialistische Realismus und das Theater Walter Felsensteins legen den Fokus auf die Zugänglichmachung des Musiktheaters für alle, also auch die ungebildeten, Bevölkerungsschichten. Dabei wird der nicht ausgesprochenen, aber intendierten Prämisse gefolgt, dass ausschließlich naturalistische Darstellungen für nicht-vorgebildetes Publikum verständlich seien. Deshalb wurde eine möglichst nachvollziehbare, lebensnaturalistische Inszenierungsästhetik angestrebt. Das Epische Theater in der Brecht-Tradition ging einen anderen Weg. Das Ideal ist hierbei eben nicht ein sich einfühlendes und emotional mitgerissenes Publikum, sondern eines, welches den auf der Bühne gezeigten Vorgängen distanziert gegenübersteht, diese mit analytischem Blick – Brecht erfand hierfür das Bild des „rauchenden Zuschauers“<sup>556</sup> – seziert und daraus Lehren für die Verbesserung der Welt zieht.

Dies hat Konsequenzen für Inhalt und Form: Die gezeigte Welt sollte auf eine andere Weise realistisch sein, indem sie die Welt als einen veränderbaren und vor allem zu verändernden Ort präsentierte. Gezeigt werden sollten nicht eine bereits erreichte Utopie und übermenschliche Held\*innenfiguren, sondern die Welt mit all ihren Problemen, Krisen und (menschlichen) Unzulänglichkeiten. Auch bei Gegenwartsstücken legte Brecht großen Wert auf die von ihm sogenannte „Historisierung

556 Weill/Brecht 1928, S.133.

von Vorgängen“.<sup>557</sup> Ohne dies explizit zu benennen, folgt Brecht hiermit dem marxistischen Historizismus: Auch die gezeigte Gegenwart ist nur ein Teilstück des Weges zum Ziel einer utopischen, gerechten Gesellschaft. Brechts Anwendung auf das Theater besteht nun darin, dass die Zuschauenden und Agierenden<sup>558</sup> für die Dauer der Aufführung den Blick der Menschen aus dieser utopischen Zukunft antizipieren und mit einem ‚besser wissenden‘ Blick auf die Probleme der Gegenwart blicken, um dann – nach der Aufführung wieder in der Gegenwart angekommen – ebendiese durch revolutionäre Aktion zu verändern.

Formal setzte Brecht dabei auf die Mittel der Verfremdung, um dem Publikum die Möglichkeit zur Einfühlung in das Bühnengeschehen zu verwehren, denn – so Brechts Axiom – Gefühl verhindere Reflexion.<sup>559</sup>

### *Analysebeispiel: Elektra von Richard Strauss*

Auf den ersten Blick müsste diese Haltung gut zur Kulturpolitik der DDR mit ihrem historizistischen Ansatz passen. Dass die Kontroversen um Brecht und die in der Einleitung geschilderte Uraufführung des *Lukullus* jedoch kein Einzelfall waren, sondern auf die systemimmanente ‚Problematik‘ des Epischen Stils (der eben nicht nur dem Historizismus, sondern auch der sozialtechnischen Einstellung verpflichtet ist) für ein totalitäres Regime zurückzuführen waren, wird am folgenden Beispiel, der Inszenierung der *Elektra* von Richard Strauss an der Deutschen Staatsoper Berlin im Jahr 1967 deutlich.

Bevor die Konzeption der Regisseurin Ruth Berghaus näher betrachtet wird, sollen zwei Anmerkungen vorgeschaltet werden:

Erstens ist allein die Wahl der Oper *Elektra* im Kontext eines totalitären Systems bemerkenswert, vor allem im Vergleich mit dem Nationalsozialismus, der auf dieses Werk des Vorzeige-Komponisten Strauss weitgehend verzichtete – im Vorzeigehaus des Dritten Reichs, der Bayerischen Staatsoper, wurde dafür die Begründung vorgeschoben, über

557 Knopf 1986, S. 387.

558 Brecht 1967b, S. 3396ff.

559 Vgl. zum V- beziehungsweise Verfremdungs-Effekt: Karasek 1978, S. 104–115.

keine geeignete Elektra-Darstellerin zu verfügen. Diese Argumentation erscheint ob der beinahe unbegrenzten finanziellen Ressourcen und dem Zugriff auf (fast) alle Sänger\*innen im Reichsgebiet (und darüber hinaus), als recht unglaubwürdig. Wahrscheinlicher ist, dass die Handlung des Werks, in der mit Aegisth ein illegitimer Herrscher, der auch noch als eher schwache Figur mit lächerlichen Zügen gezeigt wird, blutig ermordet wird, im NS-System als zu gewagt eingestuft wurde, da eine Parallelisierung Aegisths mit Hitler und somit eine Interpretation als Aufruf zum Mord am Diktator potenziell möglich gewesen wäre. Auch wenn die Oper nicht offiziell von der Reichsdramaturgie verboten war, zogen es die Häuser in vorauseilendem Gehorsam offensichtlich vor, dieses Risiko nicht einzugehen und stattdessen auf harmlosere Werke von Strauss, allen voran *Der Rosenkavalier*, zu setzen.<sup>560</sup> In der DDR schien man dieses Risiko nicht zu befürchten, ganz im Gegenteil wäre eine Parallele zum Diktator für die DDR-Kulturpolitik mutmaßlich sogar wünschenswert gewesen. Eine Ähnlichkeit zur eigenen sozialistischen Staatsführung, die trotz der herausgehobenen Stellung des jeweiligen Präsidenten auch objektiv deutlich weniger auf eine einzelne Persönlichkeit zugeschnitten war, schien man nicht zu befürchten. Dies zeigt einmal mehr, wie sehr sich die DDR auf der ‚richtigen moralischen Seite‘ fühlte – wenn es um Kritik an totalitären Herrschaftssystemen ging, wurde schnell die Parallele zum NS gezogen: Man selbst fühlte sich keinesfalls gemeint.

Zweitens ist vorauszuschicken, dass Ruth Berghaus ursprünglich nicht für die Inszenierung der *Elektra* vorgesehen war; geplant war die Regie des (westdeutschen) Star-Regisseurs Wieland Wagner.<sup>561</sup> Nach dessen überraschendem Tod wurde Berghaus verpflichtet und hatte nur wenige Wochen Zeit, ihre Inszenierungskonzeption zu erarbeiten. Diese relative Kurzfristigkeit kann ein Grund gewesen sein, dass die Konzeption im Vorfeld von den kulturpolitischen SED-Gremien in Haus- und Stadtverwaltung nicht ‚ausreichend‘ geprüft werden und somit in künstlerischer ‚Reinform‘, unverfälscht durch Zensur im Vorfeld, auf die Bühne kommen konnte.

560 Vgl. dazu ausführlich Cromme/Frank/Frühinsfeld 2014, S. 62; sowie Maschat 1991, S. 59.

561 Neef 1989, S. 53.

Im Programmheft zur Inszenierung veröffentlicht Ruth Berghaus einige grundlegende Gedanken ihrer Regiekonzeption. Dort heißt es, ganz in der Tradition des Epischen Theaters Bertolt Brechts:

Um gesellschaftliche Vorgänge auf dem Theater zu zeigen, müssen wir uns bei der Arbeit an dieser Oper von den herkömmlichen, aus der bürgerlichen Ästhetik genährten Interpretationen distanzieren. Viele Erfahrungen und Aufzeichnungen über das Stück und seine Interpretation sind nur zum Teil für uns verwendbar oder müssen ganz vergessen werden, um neue nützliche Punkte zu erkennen und hervorzukehren. Wir meinen, daß uns keine triumphale Musik daran hindern darf, die Heldentaten zu untersuchen, die besungen werden. Keine unendliche Melodie, kein beschwörender Rhythmus sollen die sozialen Verhaltensweisen der Figuren überschreien. Die Extreme, die geschildert werden, dürfen nicht die gesellschaftlichen Triebkräfte, für die sie stehen, überdecken.<sup>562</sup>

Mit diesem Eingangsstatement legt Berghaus den Finger in eine offene Wunde der DDR-Kulturpolitik, speziell im Bereich der Oper: Die unentschiedene Frage, wie diese Gattung behandelt werden sollte. Als rein repräsentatives, scheinbar unpolitisches kulturelles Aushängeschild, ähnlich der Strategie im Nationalsozialismus? Oder, eigentlich ganz im sozialistischen Sinne, als Mittel, um gesellschaftliche Zusammenhänge aufzudecken? Berghaus plädiert für Letzteres und setzt mit den Verweisen auf die „unendliche Melodie“ und den „beschwörenden Rhythmus“ gezielte Nadelstiche gegen die „bürgerlichen“ Komponisten Wagner und Strauss. Die Ablehnung des „[Ü]berschreiens“ der sozialen Verhaltensweisen der Figuren verweist indirekt auf Brechts Dogma „Glottz nicht so romantisch!“<sup>563</sup> und impliziert den Vorwurf an das Opernpublikum, sich von der „triumphalen Musik“ vom Nachdenken über die sozialen Implikationen der Handlung abhalten zu lassen.

Im Folgenden kritisiert Berghaus die Autoren Strauss und Hofmannsthal: Diese hätten, zugunsten einer Emotionalisierung, die Her-

562 Berghaus 1967, S. 10.

563 Brecht 1997, S. 84, 134.

leitung der Handlung aus einem, in einer „Legende“ verarbeiteten, sozialen Konflikt vernachlässigt:

Die Geschichte der „Elektra“ ist ein Teil eines großen, vieldeutigen, in verzweigter Legende aufbewahrten Umwälzungsprozesses: Hofmannsthal und Strauss nahmen aus der überlieferten Masse den am wenigsten zu kontrollierenden Teil und deuteten ihn im Sinne der großbürgerlichen deutschen Machthysterie um die Jahrhundertwende. Wir meinen, daß es wichtig ist, in der Inszenierung zu betonen, daß es sich um einen Teil einer Legende handelt. Die Betrachtung der Figuren, unabhängig von den historischen Zusammenhängen, könnte zu gefährlichen Deutungen führen, besonders durch die Verallgemeinerung der Begriffe von Rache, Vergeltung, Zorn usw. Besonders, da Hofmannsthal den Vorgang selber, nämlich die unheilvolle Geschichte des Atridengeschlechts, nicht in den Mittelpunkt stellt, sondern eher die Seelenzustände, in die einige der Familienmitglieder durch das Unglück gestürzt worden sind. Damit aber werden die historischen Zusammenhänge zugunsten von individuellen Schicksalen entstellt.<sup>564</sup>

Berghaus kritisiert hier also eine Psychologisierung des gesellschaftlichen Zusammenhangs auf einer für die Zusehenden nachvollziehbaren, emotionalen Individualebene, welche den Kontext ausblende und somit zugunsten des Spektakels auf die politische Dimension verzichte: „Den Bluttausch nicht als das Normale zu akzeptieren, [...] dem man nicht entfliehen kann, sollte unsere Aufgabe beim Inszenieren sein.“<sup>565</sup> Auch hier stellt sich die Regisseurin wieder deutlich in die Tradition Brechts, der forderte, dass die Zuschauenden beim Betrachten einer Figur nicht emotional involviert sein, sondern stets andere Handlungsoptionen bedenken sollten: „Er [die Figur] hätte ebensogut auch anders handeln können.“<sup>566</sup> Um diese Zuschauenden-Haltung herzustellen

564 Berghaus 1967, S.10f.

565 Ebd., S.11.

566 Brecht 1967a, S.1009f.

kommt Berghaus zu dem einmal mehr historizistisch argumentierenden Fazit:

Der Vorgang auf der Bühne muss also von uns historisiert werden. Er muß in einen Rahmen gesetzt werden, der den Zuschauer erkennen läßt, daß es sich um eine Legende handelt aus alter Zeit, aus einer Zeit, die überwunden und vergangen ist, und die ihre eigenen Gesetze hatte. Das Bühnenbild soll also die Zeit andeuten, indem sie das Barbarische an ihr entlarvt. Wo bei Strauss Bluttausch ist, wird bei uns Blut sein, wo ein Opfergang sich ausbreitet und hymnisiert, werden wir Messer zeigen; wo Peitschen knallen, betonen, wer sie trägt.<sup>567</sup>

Berghaus benutzt hier ein marxistisches Narrativ: Die Betrachtungsposition der Historie aus einem überlegenen System, aus dem idealen sozialistischen Zustand heraus, der es möglich macht, die Fehler und Unzulänglichkeiten der Vergangenheit zu entlarven. Es darf unterstellt werden, dass Berghaus hier bewusst eine sozialistische Standard-Argumentation bemüht, um das Revolutionäre und Provozierende ihrer Konzeption ideologisch ‚abzufedern‘: Selbstverständlich lassen sich Blut, Messer und Peitschen auch auf die (DDR-)Gegenwart beziehen. Dadurch, dass sie hier argumentativ historisiert werden, wird versucht, diesen Zeitbezug abzumildern und gleichzeitig einen sozialistisch-analytischen Anspruch zu behaupten. Die beinahe überdeutliche szenische Umsetzung dieser Konzeption findet sich in einem Text des Dramatikers Heiner Müller – auch er war für die DDR-Kulturpolitik eine mehr als umstrittene Figur<sup>568</sup> – welchen er für diese Inszenierung schrieb. Der Text, der von Bühnenbildner Achim Freyer auf den Bühnenvorhang der Inszenierung gemalt und im Programmheft abgedruckt wurde, schildert die Handlung mitsamt ihrer Vorgeschichte, den Mord Agamemnons an Iphigenie, die Rache Klytaimnestras an ihm und seiner Sklavin Cassandra mit Hilfe ihres Geliebten Aigisth, ihre Alpträume sowie den von Elektra angestachelten Mord Orests an seiner Mutter.

567 Berghaus 1967, S.11.

568 Müller 2009, S.134–141. Die Schreibweisen der Namen bei Müller stimmen nicht durchgängig mit denjenigen Hofmannsthals überein.

Das Publikum kann also vor Beginn der Aufführung die mythologische Geschichte rekapitulieren, die Handlung damit – ganz marxistisch-historizistisch gedacht – als Produkt vergangener Entwicklungen begreifen und kontextualisieren. Gleichzeitig wird dem Publikum (der Tradition Brechts folgend) die „Spannung auf den Ausgang“ verwehrt – wie die erzählte Geschichte enden wird, steht bereits auf dem Vorhang. Stattdessen plädiert Brecht für eine analytische „Spannung auf den Verlauf“ – das Publikum soll überdenken, wie es zu den Geschehnissen kommen konnte und vor allem: Welche alternativen Handlungsoptionen für die Figuren bestanden hätten.<sup>569</sup> Wenn sich am Ende der Inszenierung der Vorhang in die letzte Szene hinein senkt,<sup>570</sup> wird nichtsdestotrotz eine gewisse Unentrinnbarkeit des Schicksals suggeriert, die Handlung war von vornherein ‚vorgeschrieben‘.

Im Schlussteil ihres Artikels bespricht Berghaus konkrete Stilmittel der Inszenierung, mit der diese historisierend-historizistische Perspektive umgesetzt wird:

Wie bekommen wir den Vorgang auf der Bühne so, daß er mit Abstand vorgetragen und damit kritisch betrachtet werden kann? Dazu soll ein Holzpodest dienen, das unsere Spielfläche für die Familiengeschichte ist. Elektra ist außerhalb des Geschehens. Das zeigt ihre Ohnmacht, ihre Isolierung durch Aegisth. Die Auftritte erfolgen von hinten unten auf das Podest, der Palast ist also oben anzunehmen. Die gesamte Spielfläche wird mit Blut befleckt sein. Im Gegensatz dazu werden prächtige Kostüme stehen, die den Stand der Leute angeben, ihre Macht demonstrieren und auch die Zeit bestimmen. Masken sollen die Unveränderbarkeit der handelnden Personen betonen und darauf hinweisen, daß sie im Laufe der Handlung keinerlei Entwicklung durchmachen. Die besondere Konzentration auf die Musik soll durch fast statische Arrangements erreicht werden.<sup>571</sup>

569 Brecht 1967b, S.1009f.

570 Neef 1989, S.53.

571 Berghaus 1967, S.11.

Berghaus' Dramaturgin, enge konzeptionelle Mitarbeiterin (und wie sich später herausstellte, inoffizielle Mitarbeiterin der Staatsicherheit, welche als „IM Professor“ kontinuierlich über Berghaus' Arbeits- und Privatleben berichtete)<sup>572</sup> Sigrid Neef beschreibt die Ästhetik folgendermaßen:

Der Orchestergraben in gleißender Helle, der Blick frei auf Scheinwerfer und das Bühnenhaus bis zur Brandmauer. Die Szene war ein Podest, und auf dem Brettergeviert entfalteten sich im hellen Licht menschliche Beziehungen ohne jegliches illusionistisches Beiwerk: Kalkweiß geschminkte Gesichter, Masken, denen die Leidenschaften eingegraben waren; reiche, phantastische, erzählende Kostüme: Klytämnestra schwer tragend am blaß-grünen Schmuck auf reichem Ornat, Elektra in kostbarer Trauer unterm schäbigen Fellkleid, Orest im blau verhüllenden Umhang, Aegisth am roten Königsmantel tragend. Die Bewegungen verlangsamte, an den Stil fernöstlicher Theater erinnernd, zurückgehaltene Spannung, und dann der Kontakt ein Aufeinanderprallen. Elektra wie ein verwundetes Tier zwischen Haß, Ohnmacht und Zärtlichkeit. [...] [Die Musik wurde nicht] in Mimik oder Gestik übersetzt. Dafür ein ganzer Bewegungskanon erfunden: Treten, Schlagen, Ducken, Kriechen einerseits, Umarmungen, Berührungen, Streicheln andererseits: Die hochstilisierten und formalisierten Bewegungen waren zugleich ganz elementar. [...] Und es gab keinen Triumph- oder Wahnsinnstanz am Schluß. Vielmehr: Aegisth liegt erschlagen. Unruhe und Umschwung unter den Dienern. Elektra ergreift die prächtige Hülle, trägt schwer am Königsmantel, schleppt sich ein paar Meter weit, bricht unter der Last des Mantels zusammen. Zu schwach für die Macht.<sup>573</sup>

572 Holtz 2005, S. 123–137.

573 Neef 1989, S. 53; Die Farbsymbolik, die asiatisch anmutenden Masken und die Mantel-Metapher finden sich auch in der weiteren Inszenierungsschichte der *Elektra*, prominent etwa in der Inszenierung von Herbert Wernicke an der Bayrischen Staatsoper, in der Orest am Ende den repräsentativen Vorhang des Nationaltheaters als Mantel zweckentfremdet und damit auf den Zusammen-

Berghaus benutzt sowohl Mittel des Epischen Theaters (abstraktes Bühnenbild, sichtbare Technik und beleuchtetes Orchester,<sup>574</sup> damit Ausstellung des Theatercharakters; szenische Metapher des blutbefleckten Bodens, Kontrast zwischen Bühnen- und Kostümbild) als auch Zitate historischer Theaterformen, welche ebenfalls ‚epische‘ Tendenzen haben: Zu nennen sind das einfache Holzpodest, welches an Commedia dell’arte und Wandertheatertruppen denken lässt,<sup>575</sup> die an das asiatische Nô- und Kabuki-Theater erinnernden Gesichtsmasken<sup>576</sup> sowie die Stilisierung der Handlung in statischen Tableaux, welche an die Tradition der Grand Opéra<sup>577</sup> anknüpfen.

Der letzte Satz des Textes versucht die Radikalität dieser als notwendig erachteten, „provizieren[den]“<sup>578</sup> Konzeption etwas abzumildern: „Hinzugefügt werden muß, daß diese Untersuchungen auf keinen Fall allgemeine Gültigkeit haben sollen, sondern sich auf die Bedingungen dieser speziellen Aufführung beziehen.“<sup>579</sup> Dieser letzte, voraussehlend entschuldigende Satz macht deutlich, dass sich Berghaus und ihr Team der kulturpolitischen Sprengkraft ihrer Regiekonzeption sehr bewusst waren. Der Versuch, diese durch die angebliche Nicht-Allgemeingültigkeit abzumildern, schlug allerdings fehl.

hang zwischen repräsentativem Opern-Theater und totalitärer Herrschaft verweist. Wernecke 1997, S. 17.

574 Ruth Berghaus radikalisierte dieses Prinzip in ihrer nächsten *Elektra*-Inszenierung (Dresden 1986), indem sie das Orchester sichtbar auf der Bühne platzierte; Neef 1989, S. 56–59.

575 Simhandl 2007, S. 69.

576 Bethe 2003, S. 78–82.

577 Schläder 1990, S. 138.

578 Berghaus 1967, S. 10.

579 Ebd., S. 11.

## *Kulturpolitische Wirkung: Skandalisierung und Absetzung*

Die Ablehnung, welche der Inszenierung entgegenschlug, manifestierte sich auf drei Ebenen: die sogenannte Kunst-Expertenmeinung in Form von öffentlicher (Zeitungs-)Kritik, ‚Volkes-Stimme‘, in Form eines höchstwahrscheinlich fingierten Leserbriefs,<sup>580</sup> und – darauf reagierend – die offizielle politische Reaktion in Form einer Stellungnahme der Parteileitung der Staatsoper.<sup>581</sup>

Die veröffentlichten Kritiken in den drei großen Berliner Zeitungen sind allesamt vernichtend. Es fällt auf, dass alle drei Kritiken ein identisches Argumentationsmuster (wenn auch mit unterschiedlicher Reihenfolge der Argumente) benutzen, mutmaßlich also von staatlicher Seite instruiert sind: Es wird stets darauf hingewiesen, dass (a) im Sinne des sozialistischen Diskursideals selbstverständlich eine Kritik an der dekadenten beziehungsweise mystischen Weltsicht, der Strauss und Hofmannsthal noch verhaftet gewesen seien, angebracht und nötig sei. Daraufhin wird jedoch (b) die Art der Kritik als verfehlt bezeichnet und der Stil des Epischen Theaters als ausschließlich angebracht für Werke, die ihrerseits bereits für diesen Stil geschrieben seien, klassifiziert. Berghaus' Regiestil funktioniere also etwa bei Dessaus Oper *Puntila*, nicht aber bei der *Elektra* von Strauss. Ebenfalls erfolgt (c) ein expliziter oder impliziter Hinweis darauf, dass Richard Strauss in der DDR bereits als Klassiker angesehen und nicht mehr zur Diskussion gestellt werden müsse. Im nächsten Schritt wird (d) das Auseinanderklaffen von Regie und (emotionsgeladenem) Dirigat bemängelt, der Dirigent jedoch in Schutz genommen, da die Musik die kraftvolle Emotionali-

580 Zur Frage der Fiktionalität des Leserbriefes vgl. Janott 2020, S. 8.

581 Die „Parteileitung der Staatsoper“ war ein Gremium von Angestellten der Staatsoper, welche auch Parteimitglieder der SED waren und als ehrenamtliche Funktionäre eine Art ‚künstlerisch-politisches‘ Aufsichtsgremium bildeten. Die Parteileitung war dabei die Spitze der sogenannten Betriebsparteiorganisation (BPO), welche von einem Parteisekretär geführt wurde, der direkt der jeweiligen SED-Kreisverwaltung unterstellt war. Offizielle Aufgabe der Parteileitung war es, „die führende Kraft innerhalb des Betriebes in allen polit., wirtsch., sozialen und kulturellen Fragen zu sein“. Zitiert nach: FDGB-Lexikon 2009.

tät verlange. Im letzten Argument wird (e) der expressive Spielstil der West-Sängerin Martha Mödl als Klytaimnestra gelobt, die damit allerdings – angeblich – aus dem statuarischen Regiekonzept ausbreche. Alle Kritiken verweisen zudem (f) darauf, dass die Inszenierung vom Publikum abgelehnt wurde.

Um die Vergleichbarkeit der Kritiken zu verdeutlichen, sind in den folgenden Analysen die Argumente jeweils mit Buchstaben in eckigen Klammern markiert.

Die *Berliner Zeitung* titelt am 19. Februar 1967 „Gegen die Musik inszeniert“<sup>582</sup> und illustriert den Artikel nicht etwa mit einem Aufführungsfoto, sondern mit einer Zeichnung des Komponisten Richard Strauss. In der Kritik heißt es:

Ein Werk, das man ablehnt, sollte man nicht inszenieren. Denn das muß ins Auge gehen. [a] Zweifellos gibt es höchst berechtigte Einwände gegen Strauss' „Elektra“, die sehr wohl zu erwägen sind. Vorher. Kam die Intendanz der Deutschen Staatsoper tatsächlich zu einem negativen Schluß, erhebt sich die Frage, ob zwingende Gründe bestanden, das Stück dennoch zu spielen. Kaum. Ein „Zur-Diskussion-Stellen“ hat der Klassiker Richard Strauss nicht mehr nötig. [...] Nichts ist gegen eine echte Auseinandersetzung mit Geist und Erscheinung eines spätbürgerlichen Werkes aus der heutigen Sicht, der des historischen Materialismus einzuwenden. Im Gegenteil, sie ist für uns eine Selbstverständlichkeit. Aber kann die Inszenierung einer Oper absolut gegen den Stil ihrer Musik wirklich als eine echte Auseinandersetzung angesprochen werden? [f] (Buh-Rufe und Piffe dürften da kaum überraschen.) Wenn es die Absicht von Ruth Berghaus war, zu beweisen, daß die „Elektra“ auf unserem Theater unmöglich geworden ist, dann darf man ihre Konzeption wohl als konsequent und deren Umsetzung vielleicht als gelungen bezeichnen. Doch zur Gewinnung dieser Einsicht bedarf es nicht des Aufwandes einer Inszenierung. Das läßt sich nüchtern vorher erwägen. [c] Im übrigen widerlegt

582 Schubert 1967, S. 6.

die Aufführungspraxis dieses Urteil. [b] Man nimmt den szenischen Attributen des epischen Theaters ihren spezifischen Reiz und ihre eigentliche Wirkungsmöglichkeit, wenn man versucht, sie auch dort anzuwenden, wo sie stilistisch einfach nicht hingehören. So großartig der „Puntilla“ war, solch ein eklatanter Fehlgriff war die Inszenierung der „Elektra“. [...] [d] Am deutlichsten tun sich die Widersprüche bei der Betrachtung der musikalischen Interpretation auf. Hätte Otmar Suitner mit der glänzend disponierten Kapelle die Partitur gleichermaßen unterkühlt und distanziert dargeboten, hätte sich im Sinne dieser Aufführung eventuell noch eine Einheit ergeben. Aber Suitner gab der Musik, was sie verlangt: furiosen Schwung und düstere Glut, sinnlichen Klang und dramatische Intensität, Nervosität und orgiastische Steigerungen, monumentalen Zuschnitt und ekstatischen Kraftaufwand. [...] [e] Die Sänger agierten in den Fesseln der Regie, so gut sie konnten. Einzig die großartige Martha Mödl stand so ziemlich außerhalb des statuarischen Arrangements. Sie verkörperte die Klytämnestra gesanglich und darstellerisch sehr überlegen und gab dieser Figur die entsprechend widerlichen Züge.<sup>583</sup>

Ins Auge springt ein Satz der Kritik, der als Fazit der Vorwürfe interpretiert werden kann, gleichzeitig jedoch auf die Problematik des kritischen Diskursideals in einem totalitären, auf Einheit ausgerichteten Staat verweist: „Überdies zeugt es von seltsamem Ehrgeiz einer Inszenierung, die Schwächen ihres Objekts evident machen zu wollen, anstatt sie, wenn man ein Werk schon spielt, mit Geschick zu mildern, zu überbrücken. Man male sich aus, wo wir hinkämen, würde dieser Standpunkt der Allgemeine.“<sup>584</sup>

Der Theater- und Musikkritiker Eckart Schwinger unterstützt diesen Kurs in der *Neuen Zeit* vom 21.02.1967 unter dem Titel „Die verfremdete ‚Elektra‘. Verfehltes Strauss-Experiment an der Staatsoper“.<sup>585</sup>

583 Ebd.

584 Ebd.

585 Schwinger 1967, S. 4.

Er steigt mit der Entstehungsgeschichte der Inszenierung ein und attestiert Berghaus, dass sie [b] der Staatsoper

mit der ‚Puntila‘-Uraufführung einen internationalen Sensationserfolg eingebracht hat. Doch diese Rechnung ging nicht auf, denn Ruth Berghaus inszenierte weder Strauss noch Hofmannsthal. Sie distanzierte sich in extremer Weise von beiden. Nicht die musikalische Tragödie, sondern ihre willkürliche Regieidee rückte sie in den Mittelpunkt. [f]: Sobald sich die Regisseurin mit ihrem Bühnenbildner [...] zeigte, gab es Aeüßerungen [sic!] des Mißfallens. [a]: Niemand erwartet, daß die ‚Elektra‘ des Erzbürgers Strauss noch in der Sicht eines lasziven Naturalismus oder einer morbiden Mystifizierung auf die Opernbühne gebracht wird. Von einer spätbürgerlichen Vernebelung hat man sich längst getrennt. Eine vernünftig stilisierte Interpretation der blutigen Atridentragödie ist heute selbstverständlich.<sup>586</sup>

Es wird der ironische Hinweis darauf eingebracht, dass Berghaus’ angeblich simplifizierender Regiestil neben *Puntila* vielleicht auch für Orffs *Antigona* tauglich wäre, „bei dem es allermeist nur C-Dur zu inszenieren gibt.“ Wenn man Vorbehalte gegen das komplexe Werk der etablierten Klassiker Strauss und Hofmannsthal habe, sollte man [c] „Schwächen im Werk beider Künstler diskutieren, aber nicht zum Anlaß einer szenischen Dokumentation nehmen. Die hätte man sich ersparen können, denn bei einem derartigen Mißtrauen gegen ein Werk wäre eine konzertante Aufführung zweckdienlicher, weniger aufwendig und vor allem weniger ärgerniserregend gewesen.“ Es folgt eine Passage zum Auseinanderklaffen von Inszenierung und Dirigat [d] unter der Zwischenüberschrift „Regie gegen die Musik“. Dort heißt es:

Es ist nun das zweite Mal [nach *Le nozze di Figaro*], daß Otmar Suitner, der Chefdirigent des Hauses, ein szenisches Malheur musikalisch wettzumachen hat. [...] So lassen sich [...] Musik und Szene [nicht] auf einen Nenner

586 Ebd.

bringen. Da hätte Suitner schon die fiebrig glühende Musik eiskalt dirigieren müssen. Daß er es nicht tut, also den krassesten Gegensatz zur Inszenierung heraufbeschwört, kann man ihm nicht verdenken. Mit geballter Kraft türmt er die musikdramatischen Blöcke auf.

Über die Sängerbesetzung heißt es [e]: „Wie versteinert wirken die Darsteller, ausgenommen Martha Mödl (Klytemnästra [sic!]) als die bezwingende Persönlichkeit auf der Bühne [...]. Sie spielt und singt faszinierend, was jedoch nicht nur das Gewicht des Werkes verlagert, sondern auch die Konsequenz der Inszenierung in Frage stellt.“<sup>587</sup>

Am extremsten geht im Parteiblatt *Neues Deutschland* der Autor Hansjürgen Schäfer unter dem scheinbar journalistische Objektivität suggerierenden Titel „Inszenierte Strauss-Kritik?“<sup>588</sup> mit Inszenierung, Regisseurin und Intendanz der Staatsoper ins Gericht. Er steigt gleich mit der Ablehnung des Publikums [f] ein: „Buh-Rufe nach dem letzten ‚Orest‘-Schrei der Chrysothemis machten deutlich, daß die neue ‚Elektra‘-Inszenierung der Staatsoper bei einem großen Teil des Publikums auf Ablehnung stieß.“ Nach der rhetorischen Frage: „Was war geschehen?“ rollt Schäfer zuerst die ambivalente sozialistische Haltung zu Strauss und Hofmannsthal auf, verbindet dabei die Diskursebenen [a] und [c]:

Der Einakter von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, der 1909 uraufgeführt wurde, beschwört eines der dunkelsten Kapitel antiker Legende [...]. In ihrer „gräßlichen Lichtlosigkeit“ (Hofmannsthal) ist die Tragödie des Dichters Ausdruck jener Untergangsstimmung, die um die Jahrhundertwende viele sensible bürgerliche Künstler angesichts der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung ihrer Zeit erfaßte. [a] In Unkenntnis der klassenmäßigen Zusammenhänge mystifizieren sie Katastrophenstimmung. Im Banne von Hofmannsthals Dichtung schreibt Richard Strauss seine Musik als grandiose Untermalung dieses Infernos. [c] Wo es gilt, Dämonie

587 Ebd.

588 Schäfer 1967, S. 4.

und Rachebesessenheit, Blutrausch und panische Angst zu gestalten, da hat die klanglich in Riesendimensionen schwelgende „Elektra“-Partitur ihre auch heute noch faszinierenden Höhepunkte.<sup>589</sup>

Es folgt die erste Kritik an der Intendanz, die nach Ansicht Schäfers keine eindeutige Haltung zum Werk habe:

Die Leitung der Deutschen Staatsoper, die offensichtlich selbst (leider!) keine allzu klare Vorstellung davon hatte, welche Gründe für die Aufnahme dieses Werkes ins Repertoire sprechen, verpflichtete nun Ruth Berghaus, die erst kürzlich Paul Dessaus Oper „Puntilla“ im gleichen Haus inszenierte. [b] Ruth Berghaus kommt aus der Schule Brechtscher Theaterarbeit. [...] In der Umsetzung wird [daher] „Elektra“ so gespielt, daß die Verhaltensweisen der Figuren in fragwürdiger Weise zur Diskussion gestellt werden. [...]. Diese Verfremdung des Stückes im Szenischen will distanzieren, sie will zum Nachdenken über die gezeigte Welt anregen. Zum kritischen Nachdenken.<sup>590</sup>

Was hier implizit positiv klingt – und eigentlich dem sozialistischen Diskursideal entsprechen müsste – wird nun aber argumentativ mit Bezug auf (nicht hinterfragte oder begründete) ästhetische Eigengesetzlichkeiten negiert:

Die Aufführung zerbricht im Widerspruch, der sich zwischen Szene und Musik auftut. [d] Aus dem Orchester schwillt die dämonische Suggestion des Strauss-Klages (von Otmar Suitner am Dirigentenpult virtuos entfesselt) [...] Das ästhetische Prinzip des Werkes verlangt aber den Gleichklang der Musik mit dem Szenischen. Man kann (und wir müssen) die dekadente Weltsicht, die aus „Elek-

589 Ebd.

590 Ebd.

tra“ spricht, kritisch erkennen. Aber diese Kritik lässt sich nicht im Werk inszenieren.<sup>591</sup>

Das Ende des Artikels ist eine vernichtende Kritik an der Intendanz, verbunden mit dem expliziten Hinweis auf die „kulturpolitische“ Verantwortung: „Bleibt die Frage an die künstlerische Leitung der Staatsoper, welche kulturpolitischen Überlegungen für die Aufnahme von ‚Elektra‘ in den Spielplan maßgeblich waren.“<sup>592</sup> Was vorher noch positiv klang – die Aufführung wolle zum kritischen Nachdenken anregen – wird nun eindeutig negativ konnotiert: Eine für die Zuschauenden interpretationsoffene Inszenierung sei nicht im sozialistischen Sinne. Es sei vielmehr „problematisch, daß die Art der Interpretation so dem Zufall überlassen wird.“<sup>593</sup>

Der Parteiblatt-Artikel, der als einziger auf eine namentliche Hervorhebung des West-Stars Martha Mödl verzichtet, schließt mit zwei aufschlussreichen Bemerkungen: Zuerst wird ungewöhnlicherweise eine andere Besprechung der Inszenierung (der *BZ am Abend*) als unpolitisch kritisiert: „Es erscheint übrigens merkwürdig, daß eine so vielgelesene Zeitung wie die ‚BZ am Abend‘ (Ausgabe vom 22. Februar 1967) auf eine Auseinandersetzung mit dieser so problematischen Inszenierung gänzlich verzichtet und ihre Leser über die hier aufgeworfenen Fragen unserer Opernarbeit im Unklaren lässt.“<sup>594</sup> Dieser scheinbar lapidare Satz, der für die Leser\*innen des *Neuen Deutschland* unnötig wäre, ist eine offenkundige Drohung an die Kolleg\*innen: Unter dem Vorwand der Relevanz von Fragen der Opernarbeit für das breite Publikum wird eine parteipolitisch auf klarer Linie argumentierende ‚Kritik‘ eingefordert. Offenkundig war die *BZ am Abend* zu liberal in der Bewertung.<sup>595</sup> Hier wird einmal mehr deutlich, welche Bedeutung der Musiktheaterpolitik von offizieller Seite aus zugemessen wurde.

591 Ebd.

592 Ebd.

593 Ebd.

594 Ebd.

595 Die eher als Boulevardzeitung zu bezeichnende *BZ am Abend* hatte es gewagt, in einer sehr kurzen Besprechung die Aufführung zu loben – und somit von der offiziellen Kritik-Linie abzuweichen. Dort hieß es: „Das Gewicht der interessanten Aufführung lag bei der Regie. [...] Diese Oper heute so zu inszenie-

Die zweite Auffälligkeit betrifft ein in Klammern gesetztes Post Scriptum, welches auf einen wahrscheinlich fingierten Leserbrief<sup>596</sup> überleitet und ein weiteres Feld der ästhetisch-politischen Kritik öffnet. Dort heißt es: „Noch eine Bemerkung am Rande: Man sollte dem Leser des Programmhefts weniger Rätsel aufgeben, als es diesmal geschah; die großen schwarzen Balken hielten die Gestalter irrtümlicherweise wohl für besonders attraktiv.“<sup>597</sup>

Diese Argumentationslinie, welche hier ironisch angeschlagen wird, wird im „Leserbrief“, der direkt neben der Kritik abgedruckt ist, sofort aufgegriffen. Unter dem provokanten Titel „Warum Kleckse statt Kunst?“,<sup>598</sup> gezeichnet mit „Luzie Bibow, Berlin“, wird ein sozialistisches Ideal, verbunden mit einem Hinweis auf die Lektüre des *Neuen Deutschland*, in bewusst ungelenktem Satzbau aufgegriffen: „In der letzten Zeit habe ich sehr oft im ‚Neuen Deutschland‘ gelesen: ‚Gehört Kultur zum Alltag?‘ Wenn ich dabei von mir ausgehe, so muß ich dazu ja sagen.“<sup>599</sup> Es folgt eine Überleitung zur *Elektra*-Inszenierung, welche ‚Volkes Stimme‘ widerspiegeln soll:

Ich muß sagen, die Oper selbst ist schon schwer zu verstehen, jedenfalls für mich. Aber noch unverständlicher scheint mir die Gestaltung des dazugehörigen Programmheftes zu sein. Wenn es z.B. nicht dabeistünde, hät-

ren, erscheint berechtigt, weil ihre Schwüle und Maßlosigkeit sonst unerträglich würden. Unberechtigt waren daher die Buh-Rufe und Pfiffe, die bei der Premiere der Regie galten. [...] Da die Inszenierung durch ihre Überzeugungskraft, unterstützt von vorzüglicher Interpretation der Darsteller im Sinn der Regie, dem Orchester gewissermaßen eine Nebenrolle zuerteilt, kommt einem die Musik erträglicher vor.“. Diese eklatante Selbstständigkeit im Denken musste vom *Neuen Deutschland* sofort mit dem scharfen Verweis in der eigenen *Elektra*-Kritik gemäßregelt werden: Eine offensichtliche Drohung. Noch zu untersuchen wäre, ob und inwieweit die *BZ am Abend* und andere Blätter in der Folge bei weiteren Inszenierungskritiken auf die offizielle Linie einschwenkten, die Drohung also von Erfolg gekrönt war.

596 Janott 2020, S. 8.

597 Schäfer 1967, S. 4.

598 Bibow 1967, S. 4.

599 Ebd.

te ich nie und nimmer aus diesen Klecksereien im Mittelblatt ersehen können, welche Figuren sie darstellen.<sup>600</sup>

Hier wird – wiederum in scheinbar volkstümlichen Worten – das Ideal des eindeutig interpretierbaren Sozialistischen Realismus gefordert und der Formalismus kritisiert. Mit einem Verweis auf den eigenen (volkstümlichen, also als Maßstab geltenden) Geschmack und ohne Graphiker (Achim Freyer) und Autor (Heiner Müller) zu nennen, werden auch Layout und Textauswahl kritisiert: „Auch diese blutriefenden Buchstaben auf der Titelseite gefallen mir nicht. Ganz zu schweigen von dem Text auf dem eingelegten Blatt.“ Der ‚Leserbrief‘ schließt mit der rhetorischen Frage: „Warum werden durch solche Mittel der ‚Kunst‘ die bildenden Künstler Berlins in Verruf gebracht?“<sup>601</sup>

Durch den Verweis am Ende der journalistischen (Experten-Kritik) und die graphische Platzierung des ‚Leserbriefs‘ neben der Kritik wird eine Übereinstimmung der Fachmeinung mit ‚Volkes Stimme‘ impliziert, um so die Wucht der Kritik an Regie und Opernleitung zu verstärken.

Auch die innerbetriebliche Parteileitung der Staatsoper<sup>602</sup> kam durch die massiven Pressereaktionen unter Druck – immerhin ließ sich die Skandalisierung der *Elektra*-Inszenierung auch als Versagen dieses Aufsichtsgremiums interpretieren. Die Kommission verfasste daher einen entschuldigend-erklärenden, vierseitigen Brief an die SED-Betriebsleitung, in der den „[w]erte[n] Genossen“<sup>603</sup> erläutert wurde, wie es zu Werkauswahl und Konzeption kommen konnte und welche Schlüsse aus der Kritik an der Berghaus-*Elektra* gezogen werden sollten.

Der Brief beginnt mit einer diensteifrigen Beteuerung der eigenen – als standardisiert dargestellten – ideologischen Wachsamkeit: „Die Parteileitung [...] der Deutschen Staatsoper hat [...] wie üblich sofort nach der Premiere, eine erste Einschätzung der Inszenierung ‚Elektra‘ vorgenommen und die Probleme des Werkes sowie der Inszenierung kritisch untersucht.“ Als erstes wird dann der Kritikpunkt der Werk-

600 Ebd.

601 Ebd.

602 Vgl. Fußnote 581.

603 BArch/DStO/278, S.1.

auswahl aufgegriffen, welcher vor allem im *Neuen Deutschland* im Vordergrund stand. Es heißt mit Bezug auf das Eintreten der Staatsoper für ein sozialistisches Gegenwartrepertoire:

Inmitten eines Repertoires, welches das progressive Opernschaffen der verschiedensten Nationen aus vergangenen Epochen, sowie der Gegenwart, dabei solche Werke des sozialistischen Realismus wie „Lukullus“, „Puntilla“ und „Esther“ pflegt, hielt da die Leitung der Deutschen Staatsoper für möglich, auch wieder ein Werk wie die „Elektra“ von Richard Strauss aufzunehmen.<sup>604</sup>

Neben der extrem gewagten Einordnung der Dessau-Opern *Puntilla* und *Lukullus* als Werke des Sozialistischen Realismus<sup>605</sup> ist dieser Absatz das Eingeständnis, dass *Elektra* ein grundsätzlich problematisches Werk sei, dessen Programmierung durch eine ganze Reihe ‚systemkonformer‘ Opern abgemildert werden muss. Dies wird in der weiteren Argumentation aufgegriffen:

Konzeptionell betrachten wir „Elektra“ als „Die Tragödie des sich in Einsamkeit und Sehnsucht nach Gerechtigkeit verzehrenden Menschen einer kranken Gesellschaft“<sup>606</sup>. Dabei erscheint uns diese Oper als ein typisches Werk der spätbürgerlichen Kunst in einer bedeutenden Formgebung, aber einer ausweglosen Kritik an einer Gesellschaft, der sich die Autoren selbst zugehörig fühlten. Wir waren uns deshalb bewußt, daß es sich um eine kritische Adaption handeln mußte, unter dem Gesichtspunkt, die gesellschaftlichen Zusammenhänge aufzudecken und beim Zuschauer jede falsche Identifizierung mit den handelnden Figuren auszuschließen.<sup>607</sup>

604 Ebd., S.2.

605 Neef/Neef 1992, S.212–214.

606 Dieses Zitat wird im Schreiben der Parteileitung nicht belegt.

607 BArch/DStO/278, S.2.

Dies ist ein deutliches Bekenntnis zur Dekonstruktion im sozialistischen Sinne sowie zum kritischen Diskursideal der DDR-Kulturpolitik. Gleichzeitig wird durch die Formulierung „bedeutende Formgebung“ dem Argument der ästhetischen Eigengesetzlichkeit, welches die Kritik im *Neuen Deutschland* in den Vordergrund stellt, Tribut gezollt. Das Problem, so die weitere Herleitung im Schreiben, lag demnach nicht in der Konzeption (welche die Parteileitung ja offensichtlich absegnete und damit nicht im Nachhinein verdammen kann), sondern allein in der Umsetzung, die als „ungenügend“ gebrandmarkt wird:

Das Regiekollegium und die Parteileitung begrüßten den Versuch der Genossin Berghaus, dieses Werk in marxistischer Deutung zu interpretieren. Dabei wurde die Regisseurin jedoch vor Probleme gestellt, die sie nicht voll bewältigen konnte. [...] Das führte dazu, daß nach der Aufführung bei ungeteiltem Beifall für die musikalische Darbietung [...] einige Besucher beim Verbeugen von Regisseur und Bühnenbildner ihren Unwillen offen bekundeten. Der unbedingte Wille und eine sehr intensive geistige Vorarbeit durch die Genossin Ruth Berghaus, um dieses Werk vom Standpunkt der marxistischen Ästhetik zu interpretieren, muß anerkannt werden. Die schöpferische Umsetzung gelang nur ungenügend.<sup>608</sup>

Ganz im Sinne einer produktiven Auseinandersetzung<sup>609</sup> zieht die Parteileitung vier Konsequenzen aus der Kritik an der Berghaus-*Elektra*, welche neben der Hinwendung zum Sozialistischen Realismus („stärker[e] historisch[e] Konkretisierung“, Punkt 2) auch ausdrücklich das im fingierten Leserbrief kritisierte Programmheft adressieren (Punkt 3). Die angebotenen Lösungen liegen in der Gründung einer weiteren Kommission (Punkt 3) sowie einer wohl absichtlich sehr ungenau beschriebenen Reflexion des innerbetrieblichen Begutachtungsprozesses (Punkt 4):

608 Ebd.

609 Harvey 2011, S. 129–148.

- 1.) Es wurde festgelegt, daß nach den noch verbleibenden zwei Aufführungen am 2. 3. und 5. 3. 1967 die „Elektra“ in dieser Spielzeit nicht mehr zur Aufführung gelangt.
- 2.) Wenn „Elektra“ in der neuen Spielzeit überhaupt wieder aufgenommen werden sollte, müssen an Bühnenbild und Inszenierung im Sinne der stärkeren historischen Konkretisierung und einer Angleichung an die musikalische Konzeption des Werkes Veränderungen durchgeführt werden.
- 3.) Das Programmheft wurde wegen seiner grafischen Gestaltung zurückgezogen und wird verändert. Um künftig eine stärkere Kontrolle über die grafische Gestaltung der Publikationen der Deutschen Staatsoper zu gewährleisten, wurde eine Abnahmekommission, bestehend aus verantwortlichen Mitarbeitern, nominiert.
- 4.) Die Unvollkommenheiten an der Inszenierung „Elektra“ waren Anlaß, die bisherige Methode der kollektiven Beratungen und Zwischenauswertungen während des Inszenierungsprozesses zu überprüfen und zu vertiefen.<sup>610</sup>

Auch der Intendant der Deutschen Staatsoper Hans Pischner fühlte sich verpflichtet, einen Entschuldigungs- und Erklärungsbrief zu schreiben. Anders als der Brief der Parteileitung, der sich, quasi von Kollektiv zu Kollektiv an die „werte[n] Genossen“ richtet und nicht namentlich gezeichnet ist, schreibt Pischner direkt an den mächtigen SED-Kulturpolitiker, Mitglied des ZK, des Politbüros und als SED-Chefideologen bekannten Kurt Hager. Auffällig ist, dass das Schreiben an den „[s]ehr geehrte[n] Genosse[n] Professor Hager“ einen anderen Aspekt ins Zentrum stellt als der Brief der Parteileitung. Pischner bemüht sich sehr, den Vorwurf aus der Welt zu schaffen, er und sein Haus beabsichtigten, den epischen Inszenierungsstil in der Tradition Bertolt Brechts als allgemein gültigen auf der Bühne etablieren zu wollen. Die Angst, diesem Vorwurf ausgesetzt zu sein, speist sich höchst wahrscheinlich aus der allgemeinen Kontroverse um den ‚richtigen‘ sozialistischen Inszenierungsstil – also den von höchster staatlicher Seite verordneten Sozialistischen Realismus. Daher argumentiert Pischner vehement, um dem po-

610 BArch/DStO/278, S. 3f.

tenziellen Vorwurf des ‚Formalismus‘ entgegenzutreten und verspricht für die Zukunft eine Rückbesinnung auf den „bisherigen“, also klassisch-realistischen Inszenierungsstil. Pischner schreibt:

Mit der Verpflichtung der Genossin Berghaus für die Inszenierung der „Elektra“ war der Versuch beabsichtigt, diese Strauss’sche Oper geistig von unserem heutigen Standpunkt aus zu durchleuchten, nicht aber sozusagen einen neuen Inszenierungsstil in der Nachfolge zu Brecht an der Deutschen Staatsoper einzuführen. Wir lehnen entschieden die Meinung [...] ab, daß sich der Brecht’sche Inszenierungsstil für Werke Händels, Glucks oder auch Mozarts „Idomeneo“ eignet. Dieser Stil wurde bei uns ausschließlich nur für Werke Brecht’scher Herkunft angewandt, und wir würden es für falsch und gefährlich halten, ihn außerhalb des Brecht’schen Werkes an unseren Theatern, ganz gleich, ob an Schauspiel- oder Opernbühnen, zu betreiben. Es ist unsere eindeutige Absicht, den bisherigen Aufführungsstil der Deutschen Staatsoper [...] unbeirrt auch weiter fortzusetzen. Unsere Zukunftspläne mögen das beweisen. [...] Ich hielt die Abgabe dieser Erklärung, die sowohl die Meinung der kollektiven Leitung der Staatsoper wie auch der Parteileitung wiedergibt, gerade im jetzigen Augenblick für notwendig. // Mit sozialistischem Gruß // Professor Dr. Pischner<sup>611</sup>

Der Brecht’sche Stil, auf ein klassisches Werk der Opernliteratur angewandt, war zum Zeitpunkt der *Elektra*-Premiere also noch ein hochgradig gewagtes Unternehmen. Zu dieser Zeit galt der ‚realistische‘ Stil, wie ihn Walter Felsenstein an der Komischen Oper praktizierte, noch als das sozialistische Nonplusultra. Die Zeitläufte haben diese einseitige Festlegung jedoch aufgeweicht: In den folgenden Jahren und Jahrzehnten wurde – auch beeinflusst durch die Liberalisierung der Kulturpolitik in den 1970er-Jahren,<sup>612</sup> immer mehr eine Kombination von ‚Realismus‘ und ‚Verfremdung‘ angestrebt. Sowohl eine theoretische Studie zum so-

611 BArch/DSStO/318, S. 1f.

612 Vgl. S. 171f. sowie weiterführend: Wolle 2015b, S. 37–39.

zialistischen Musiktheater als auch die Aufführungspraxis zeigen dies deutlich. Beide Aspekte werden in den folgenden Kapiteln behandelt.



## Kapitel 7: Zur Synthese von Sozialistischem Realismus und Epischem Theater: Eckart Kröplins Theorie des *Musiktheater[s]* im Prozess dialektischer Entwicklung

Einen wichtigen Diskursbeitrag leistete der Musikwissenschaftler Eckart Kröplin, welcher den Band 67 der Reihe *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters* unter dem Titel *Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung* verfasste. Vordergründig geht es in diesem Band – streng marxistisch-historizistisch argumentierend und damit der offiziellen Ideologie konform – um die Aufhebung<sup>613</sup> des Streits um die Inszenierungsstile des Sozialistischen Realismus und des Epischen Theaters, also um eine produktive Verbindung<sup>614</sup> der Theater-Ästhetiken Felsensteins und Brechts, wie sie in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben wurden.

Kröplins Text ist aus drei Gründen für diese Arbeit bemerkenswert:

1. Er ist ein Zeitdokument für die Liberalisierung der DDR-Kulturpolitik in den 70er Jahren, zugleich aber auch für den Zwang in der DDR, auch die bisherige, nun überholte Ideologie stets mitzudenken und zu rechtfertigen. Das argumentative Werkzeug hierfür bietet die Dialektik, welche hier mustergültig vorgeführt wird. Der Text ist somit ein Paradebeispiel für den in der DDR geführten Diskurs um das Thema ‚Musiktheater‘.
2. Er bringt argumentativ den Theorierahmen für eine Reihe wichtiger Musiktheater-Inszenierungen der späteren DDR, unter an-

613 Zum Begriff der „Aufhebung“ bei Hegel: Wagner 2015, S. 307–318.

614 Den Begriff der Verbindung lehnt Kröplin im zeitgenössischen Diskurs ab, bei ihm ist von einem „In-Beziehung-Setzen“ die Rede. Dieser heute als Komposita ungebrauchliche Terminus stammt aus der marxistischen Dialektik, weshalb an dieser Stelle im Sinne des Wortgebrauchs im 21. Jahrhundert der Begriff ‚Verbindung‘ benutzt wird.

derem für den Leipziger *Ring des Nibelungen* von Joachim Herz, welcher hier als dritte Inszenierungsanalyse besprochen wird.

3. Auch wenn der Text vordergründig streng im Sinne und unter dem Label des „sozialistischen Musiktheaters“ argumentiert, leistet er vor allem eine ausgezeichnete Definition des Inszenierungsstils, der unter dem Kampfbegriff „Regietheater“<sup>615</sup> bis heute diskutiert, kritisiert und wertgeschätzt wird. Dabei greift der Text theaterwissenschaftlich sogar den später als „leibliche Kopräsenz“ und „Feedbackschleife“ bekannt gewordenen Konzepten voraus.<sup>616</sup> Da die theoretischen Ansätze Kröplins – wie beispielhaft am Leipziger *Ring* gezeigt werden wird – auch in der Praxis prominent positioniert waren, erhärtet dies die These der vorliegenden Arbeit, dass gerade der in der Einleitung postulierte Konflikt zwischen totalitärem Staatsgebilde einerseits und dem Wunsch nach möglichst breitem Diskurs andererseits auf dem Feld des Musiktheaters zu einem Widerspruch führte. Dieser wurde allerdings im Wortsinne ‚produktiv‘ und führte ohne ursprüngliche Absicht zu einem wichtigen Beitrag in der Entwicklung des ‚Regietheaters‘, welches wiederum die Operninszenierungsästhetik in DDR und BRD, später dann im wiedervereinigten Deutschland bis heute prägte und prägt.

Im Folgenden wird Kröplins Argumentation nicht linear nachgezeichnet, sondern nach Themenblöcken strukturiert präsentiert und analysiert. Zuerst soll der Grundgedanke, das ‚In-Beziehung-Setzen‘ der Stile Felsensteins und Brechts, skizziert werden. In einem zweiten Schritt werden alle ideologischen ‚Manöver‘ und Argumentationsmuster gesammelt, bevor es im dritten Schritt um die Kernthesen geht. Auch hier wird die Darstellung noch einmal geteilt: Die ‚offiziellen‘ Grundgedanken werden anhand der Themenkomplexe Darstellungsstil und ‚Erbe-Rezeption‘ illustriert, bevor alle Aspekte zum Komplex ‚Regietheater‘, die über den Text verteilt (man könnte fast sagen: versteckt) sind, gesammelt diskutiert werden.

615 Gutjahr 2008, S.13f.

616 Vgl. S.175f.

## *Der Impuls: Das ‚In-Beziehung-Setzen‘ von Sozialistischem Realismus und Epischem Theater*

Kröplin spricht in Bezug auf die aktuelle Lage des sozialistischen Theaters von „tatsächlich gesicherte[n] Positionen“,<sup>617</sup> die man jetzt „wirklich anwenden, sie beherrschen“ könne. Dann weist er darauf hin, dass es

von eminenter Wichtigkeit [sei], zu begreifen, daß, [sic!] auf Gesichertem zu basieren, nicht bedeuten kann, es unkritisch zu „bewahren“, sondern es kritisch „aufzuheben“, weiterzuarbeiten, mit anderem Neuen in Beziehung zu setzen. Die „Mumifizierung“ einer Richtung, einer Erfahrung, eines Ergebnisses ist unfruchtbar, bedeutet Stagnation.<sup>618</sup>

Der Begriff des „Aufheben[s]“ wird hier nicht näher erläutert, stellt er doch für alle sozialistisch geschulten Leser\*innen eine absolute, auf Hegel basierende Grundlage des philosophischen Denkens ins Zentrum: Das philosophische „Aufheben“ nach Hegel vereint die drei alltagsprachlichen Bedeutungen des Begriffs: Etwas wird aufgehoben im Sinne von bewahrt und archiviert; etwas wird aufgehoben im Sinne von gelöscht beziehungsweise der Gültigkeit enthoben; etwas wird aufgehoben im Sinne von auf eine höhere Stufe gebracht, emporgehoben.<sup>619</sup> Alle drei Bedeutungen sind für Hegel – und damit auch für die linkshegelianische Denktradition von Marx – gleichzeitig vorhanden und essenziell für das Konzept der Dialektik. Somit ist Kröplins Ansatz erklärbar, die beiden Theatertraditionen Felsensteins und Brechts „aufzuheben“. Er erläutert dies so:

Methoden, Arbeitsweisen, Ansichten Felsensteins und Brechts (zwei Namen nur für zwei umfassendere konstituierende Richtungen in Rezeption, Interpretation und

617 Kröplin 1975, S.10.

618 Ebd.

619 Wagner 2015, S.307–318.

Produktion der Opernbühne) können – bei Strafe des Ausgelacht-Werdens – weder mehr gegeneinander antagonistisch ausgespielt, noch auch unkritisch oder ungekonnt miteinander vermischt werden, sondern müssen beherrscht sein und dialektisch miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das heißt die gleichbedeutende Widersprüchlichkeit von zwei Antithesen auf höherer Ebene zur – eben dialektischen – Synthese einer produktiv widersprüchlichen Einheit zu führen.<sup>620</sup>

Als ein Musterbeispiel für diese Art der dialektischen Inszenierungsweise führt Kröplin Joachim Herz' Leipziger Inszenierung des *Ring des Nibelungen* an. Diese sei „ohne Felsenstein hie und ohne Brecht da und unsere langjährigen Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit ihnen nicht denkbar.“<sup>621</sup>

In der Bewertung der beiden Stilrichtungen wird Kröplin überraschend deutlich. Nachdem er pflichtschuldig eine Reihe von DDR-Uraufführungen (unter anderen auch Forests *Der arme Konrad*) aufgezählt, jedoch nicht näher kommentiert hat, kommt er auf den *Lukullus*-Skandal zu sprechen. Um seinen Standpunkt zu untermauern, wird der damalige Staatspräsident Wilhelm Pieck, bei dem Brecht und Dessau zum Rapport erscheinen mussten,<sup>622</sup> zum dramaturgischen Berater stilisiert:

Das eigentliche [...] Initial für die DDR-Opernentwicklung war Dessaus „Lukullus“. Im Jahre der Gründung der Republik im wesentlichen entstanden, gelangte das Werk 1951 [...] zur Uraufführung, unter großer Anteilnahme führender Persönlichkeiten des jungen Staates. Wilhelm Pieck [...] war bei der Entstehung des „Lukullus“ beratend beteiligt.<sup>623</sup>

620 Kröplin 1975, S. 10f.

621 Ebd., S. 11.

622 Vgl. S. 25.

623 Kröplin 1975, S. 12.

Und dann kritisiert Kröplin (für DDR-Verhältnisse überraschend offen) die von offizieller Seite erhobenen Formalismus-Vorwürfe als „unproduktiv“. Er geht sogar noch weiter und bezeichnet Brecht und Dessau als Vertreter (einer bestimmten Auffassung) des Sozialistischen Realismus:

Dennoch provozierte das Werk [...] heftige Auseinandersetzungen von zunächst unfruchtbarer Natur unter den Auspizien eines fehlorientierten Formalismus-Begriffes. Brechts und Dessaus Auffassungen [...] vom sozialistischen Realismus auf dem Musiktheater brauchten lange Zeit, um sich durchzusetzen.<sup>624</sup>

Und dann folgt das entscheidende, den offiziell anerkannten Sozialistischen Realismus in der Art des *Armen Konrad* abkanzelnende Urteil: „Ich halte diese zweite Linie im DDR-Musiktheater für die entscheidende, die vorwärtstreibende.“<sup>625</sup> Kröplin zitiert Dessaus und Brechts Anwendung der „Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, genannt: die materialistische Dialektik“, in der es darum geht, sowohl Stoff als auch Dramaturgie nach „musikalischen Gesichtspunkten“ zu gestalten. Dessau schreibt: „Die Musik schaltet sich nie gleich, sie deutet vielmehr den Text, sie begleitet nicht, sie mache keine Stimmungen. Sie hat zu stimmen.“<sup>626</sup> Nach diesem Zitat wird auch noch der Verfremdungseffekt, also ein dem Sozialistischen Realismus eigentlich eminent widersprechendes Stilmittel, erläutert. Kröplin fasst zusammen und legitimiert: „In wenigen Worten ist hier das ästhetische Programm, welches zugleich ein ideologisches ist, für die gegenwärtige Etappe unseres sozialistischen Musiktheaters formuliert. Nicht aus der Luft gegriffen, sondern im Marxismus verwurzelt“.<sup>627</sup>

624 Ebd., S. 12f.

625 Ebd.

626 Dessau 1975, S. 147, Hervorhebungen im Original.

627 Kröplin 1975, S. 13.

## Die argumentative Oberfläche

Hier wird ein Argumentationsmuster deutlich, welches den kompletten Text durchzieht: Alle wirklich revolutionären, auch gegen das Establishment der DDR-Kulturpolitik gerichteten Gedanken, werden andauernd abgeschwächt und ‚verpackt‘: durch ständige Berufung auf die historizistisch-dialektische Denktradition, durch eine Fülle von Marx-, Engels- und Lenin-Zitaten, marxistischer Terminologie, welche den Produktionsprozess auf das Theater überträgt, Hinweise auf offiziell-staatliche Ehrungen sowie durch eine Rechtfertigung des Prinzips der Diktatur. Diese verschiedenen Argumentationsmechanismen werden im Folgenden einzeln dargestellt:

- (a) Verweise auf die historizistisch-dialektische Denkposition: Schon der Titel des Textes verweist auf den „Prozess dialektaler Entwicklung“ und damit auf das in der DDR omnipräsente Denkmmodell. Der erste Satz des Textes lautet demnach folgerichtig: „Über das Musiktheater heute zu sprechen, heißt zunächst: seinen gesellschaftlich-historischen Standpunkt zu bestimmen.“<sup>628</sup> Um dieses Vorhaben auszuführen greift Kröplin sogar ganz auf die Basis der sozialistischen Ideologie zurück und zitiert das Lehrbuch *Marxistische Philosophie*.<sup>629</sup> Mit Hinweis auf die sich verändernde Kulturpolitik und explizitem Bezug auf den für seine Liberalisierungswelle berühmt gewordenen VIII. Parteitag der SED<sup>630</sup> heißt es:

Unser Staat und unsere Gesellschaft sind seit Beginn der 70er Jahre (als markantes Datum möge der VIII. Parteitag der SED dienen) in eine neue Phase revolutionärer Entwicklung getreten. „Neu“ nicht im Sinne der sprunghaften Negation veralteter Zustände (wie das die Entwicklungsprozesse von 1945 bis 1949 kennzeichnete), sondern im Sinne der vollen Ausprägung der in diesen früheren Ent-

628 Ebd., S. 4.

629 Kosing 1967.

630 Vgl. S. 171f.; Wolle 2015b, S. 37–39.

wicklungsphasen angelegten Keime des Neuen: „ ... erst im Prozeß der Entstehung der neuen Stufe formiert sich das qualitativ Neue allseitig.“<sup>631</sup>

Und etwas später im Text heißt es:

Wir müssen uns bewusst sein, daß in diesem Prozeß der konkreten Herausbildung des Sozialismus tagtäglich neue Widersprüche geboren werden, sich neue ökonomische, ideologische, kulturelle Anforderungen postulieren, die wiederum neue Methoden in der Art und Weise des Planens, Denkens und praktisch-kritischen Veränderns der Wirklichkeit erfordern. Hinzu kommt, daß unter den Bedingungen vorwiegend antagonistischer Widersprüche als Triebkräfte revolutionärer Bewegung „sich dialektische Gesetze stets als Prozesse und Beziehungen verwirklichen, welche die Menschen als Subjekte ihres gesellschaftlichen Lebens selbst in Gang setzen.“ Die Qualität der materiellen und geistigen revolutionären Veränderungen hängt also in immer größerem Maße von der Tiefe der gesellschaftlichen Erkenntnisse der Menschen, dem Umfang ihrer Einsichten in den dialektisch-widersprüchlichen Gehalt geschichtlicher Ereignisse und Prozesse ab.<sup>632</sup>

Diese Zusammenfassung des Lehrbuchs der marxistischen Terminologie sichert das im Folgenden errichtete Gedankengebäude ab: Es steht, so soll den Lesenden klar werden, fest auf dem Boden der Denkweisen der DDR und sei somit keineswegs konterrevolutionär oder gar staatsfeindlich aufzufassen. Damit dies auch im Verlauf der in der Sache natürlich sehr wohl das reine, bis dato staalich gewollte Repräsentations- und Illusionstheater radikal angreifenden Argumentation nicht in Vergessenheit gerät, greift der Autor zu einer weiteren in der DDR verbreiteten Strategie.

631 Kröplin 1975, S. 4; Zitat aus Kosing 1967, S. 369.

632 Ebd., S. 6; Zitat aus Kosing 1967, S. 368.

- (b) Lenin-Zitate: Kröplin arbeitet mit einer Fülle von Zitaten der geistigen Gründungsväter des Sozialismus, neben Marx und Engels zitiert er vor allem Lenin. Drei exemplarische Textstellen dafür: Kröpplins Wunsch nach der „richtigen Leitung [der] Entwicklungsprozesse“<sup>633</sup> wird mit einem langen, sehr allgemeinen, wiederum Marx zitierenden Lenin-Zitat untermauert:

So sind auch Lenins Bemerkungen zur Entwicklungslehre der Arbeiterklasse zu verstehen: „Eine Entwicklung, die die bereits durchlaufenen Stadien gleichsam noch einmal durchmacht, aber anders, auf höherer Stufe („Negation der Negation“), eine Entwicklung, die nicht geradlinig, sondern sozusagen in der Spirale vor sich geht: eine sprunghafte, mit Katastrophen verbundene, revolutionäre Entwicklung: „Abbrechen der Allmählichkeit“; Umschlag der Quantität in Qualität; innere Entwicklungsantriebe, ausgelöst durch den Widerspruch, durch den Zusammenprall der verschiedenen Kräfte und Tendenzen, die auf einen gegebenen Körper einwirken oder in den Grenzen einer gegebenen Gesellschaft wirksam sind; gegenseitige Abhängigkeit und engster, unzertrennlicher Zusammenhang aller Seiten jeder Erscheinung (wobei die Geschichte immer neue Seiten erschließt), ein Zusammenhang, der einen einheitlichen, gesetzmäßigen Weltprozeß in Bewegung ergibt – das sind einige Züge der Dialektik als der (im Vergleich zur üblichen) inhaltsreicheren Entwicklungslehre.“<sup>634</sup>

Auch der Hinweis, dass die rein auf bürgerliche Repräsentation ausgerichteten Anfänge der DDR-Operngeschichte ihre Berechtigung hatten, wird mit Lenin begründet: „Für den Anfang [der sozialistischen Entwicklung] sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen, für den Anfang sollte es uns genügen, wenn wir

633 Kröplin 1975, S. 6.

634 Lenin 1960, S. 42f.; zitiert bei Kröplin 1975, S. 6f.

ohne die ausgeprägten Typen vorbürgerlicher Kultur auskommen  
...“<sup>635</sup>

Und auch am konkreten Beispiel der Interpretation des Finales von Mozarts *Le nozze di Figaro* konstruiert der Autor einen Zusammenhang zwischen Mozart und Lenin:

Mit dem Finale aber setzte nun der Umschlag zu jener Qualität ein, wo gesellschaftliches Bewußtsein (als Verständigungsprozeß zwischen Bühne und Publikum) nicht nur widerspiegelnd wirkt, sondern neue Realitäten modellhaft entwickelt in bewußtem Widerspruch zur Tatsächlichkeit als perspektivische Vorausschau auf etwas notwendig Anzustrebendes. In Parenthese Lenins Gedankengang: „Das Bewußtsein des Menschen widerspiegelt nicht nur die objektive Welt, sondern schafft sie auch.“ Diese produktive Widersprüchlichkeit verlieh dem „Figaro“-Finale [...] seine Brisanz.<sup>636</sup>

- (c) Marxistische Terminologie: Auch von indirekten Zitaten ist Kröplins Text durchsetzt. Am auffälligsten ist dies beim „Produktions“-Begriff, der die Argumentation durchzieht. Theater wird im Sozialismus, Marx' Vorstellungen der Fabrikarbeit und der damit verbundenen Produktion von Mehrwert auf immaterielle Güter ausdehnend, ausdrücklich als „Produkt“ und „Ware“ bezeichnet: „Zum ökonomischen Wesen des Sozialismus gehört es, daß auch Kunstwerke in bestimmter Hinsicht [...] Ware sind und in der Ware-Geld-Relation stehen.“<sup>637</sup> Dies ist allerdings nicht kapitalismuskritisch gemeint (im Sinne von: Kunstwerke sollten über dem Gesetz von Angebot und Nachfrage stehen), sondern durchaus positiv zu verstehen: Kunst hat im Sozialismus den gleichen Wert wie ‚richtige‘ Produkte. Diese positive Konnotation wird auch deutlich in der Überschrift von Kröplins drittem Teilkapitel: „Interpretation – Arbeit im Musiktheater“. Der Arbeitsbegriff bedeutet bei

635 Marx/Engels/Lenin 1969, S. 347; zitiert bei Kröplin 1975, S. 53.

636 Kröplin 1975, S. 80; darin zitiert: Lenin 1964, S. 203.

637 Ebd., S. 19; vgl. zum Ware-Geld-Zirkel: Marx 2017, S. 86–98.

Marx die Hinzufügung von Energie und damit Wert zu einem toten Kapital durch die Arbeitenden. Nur durch Arbeit erhält das Kapital also (Mehr-)Wert.<sup>638</sup> Wenn Kröplin also die Interpretation als die eigentliche Arbeit im Musiktheater bezeichnet, benutzt er damit nicht nur marxistische Terminologie, er bezeichnet implizit die Werke des Kanons als „totes Kapital“. Nur durch Arbeit, im Musiktheater also durch Interpretation, wird diesem toten Kapital wieder Leben – in der Terminologie: (Mehr-)Wert – verliehen.<sup>639</sup> Kröplin schafft es hier also, einerseits durch den Gebrauch marxistischer Terminologie sozialistisch-kompatibel zu wirken, andererseits aber mithilfe der Marx-Gedanken die Idee des interpretierenden Regietheaters stark zu machen.

- (d) Hinweise auf staatliche Ehrungen: Um sicherzustellen, dass im Grundsatz Einigkeit mit dem DDR-Staatsapparat herrscht, wird dieser an einigen Stellen explizit benannt: Neben den schon genannten Beispielen des VIII. Parteitages und der „Beratung“ des Teams Brecht/Dessau durch Wilhelm Pieck wird an einer Stelle ausdrücklich eine staatliche Ehrung erläutert: Am kleinen Theater Stralsund wurde eine hochgelobte Inszenierung von Verdis *Otello* gestemmt, die, so Kröplin

nur zu machen war, indem das ganze freie Solistenensemble im Chor mitsingt [...] – das zeugt von einem Ensemblegeist, der mancherorts nur Wunschtraum ist, zeugt von einem guten Verhältnis zwischen Leitung und Kollektiv

638 Marx geht davon aus, dass das tote Kapital durch Hinzufügen der Arbeitskraft belebt wird; vgl. Ebd., S.187–205.

639 Der Begriff des Mehrwerts in diesem Kontext darf nicht zu der Fehlannahme verleiten, dass das tote Kapital an sich bereits einen Wert besäße. Es kostete zwar einen Preis und hat damit einen fiktiven Wert, dieser Wert realisiert sich nach Marx jedoch nur, wenn er durch Arbeit aktiviert und realisiert wird. Nur durch die Arbeiterklasse verhindert die Kapitalistenklasse also, dass der Wert ihres Kapitals ‚tot‘ ist. Das „Mehr-“ bezieht sich auf die Leistung der Arbeiterklasse. Diese erzeugt mehr Wert (also „Mehrwert“), als sie durch Lohnzahlungen etc. kostet, also auch mehr Wert, als im „toten Kapital“ (den Maschinen, dem Material etc.) ursprünglich steckt. Vgl. Ebd., S.220–230.

und erfuhr letztlich seine Würdigung in der Verleihung des Titels „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“.<sup>640</sup>

- (e) Rechtfertigung der Diktatur: Schlussendlich geht der Autor so weit, das grundlegende Prinzip totalitärer Herrschaft – Kröplin benutzt ausdrücklich den Begriff „Diktatur“ – zu rechtfertigen. Am Beispiel der Rolle des Regisseurs – und davon ausgehend auf die aktuelle Gesellschaftsform, die sogenannte „Diktatur des Proletariats“ – wird dem Primat der implizierten Meinung der schweigenden Mehrheit Rechnung getragen:

Regisseur sein kann heißen *primus inter pares*, also Arbeit mit gleichbegabten Partnern, kann aber auch heißen Diktatur gegenüber Unvollkommenem bzw. Unmündigem [...]. Das Wort Diktatur sollte nicht a priori abschreckend wirken, befürworten wir doch auch die Diktatur des Proletariats als (wie Lenin es ausdrückt) demokratischste Form der Herrschaft der Mehrheit über eine reaktionäre Minderheit. Diktatur hier wie da ist richtig, wenn sie Absichten und Meinungen einer progressiven Mehrheit durchzusetzen bestrebt ist. Ein konstruierter Fall: ein Regisseur mit einer guten Konzeption ist gegenüber der Mehrheit eines ausnahmslos unfähigen Ensembles zwar scheinbar in der Minderheit, tatsächlich aber vertritt er hier als Einzelperson ideologische, ästhetische und künstlerische Meinungen der Mehrheit der Gesellschaft, der Arbeiterklasse [...], berechnete Diktatur also.<sup>641</sup>

Dies ist ein übliches Argumentationsmuster des Sozialismus: Die totalitäre Machtausübung wird gerechtfertigt durch eine (scheinbare) Zustimmung der schweigenden, als progressiv titulierte Mehrheit. Jede abweichende Meinung kann somit als „reaktionäre Minderheit“ zum Schweigen gebracht werden. Nachdem der Autor nun also so weit ging, auch die totalitären Aspekte des DDR-Machtapparats ausdrücklich zu rechtfertigen und auch für den

640 Kröplin 1975, S.37f.

641 Ebd., S.21.

Musiktheaterbetrieb zu begrüßen, kann er – unter diesem ausführlichst und über den gesamten Text gebreiteten Schutzmantel – seine revolutionären Gedanken entwickeln.

### *Der offizielle argumentative Kern: Weiterführung der Tradition*

So abgesichert entwickelt der Autor seine revolutionäre These – und diese lautet: Weg vom Sozialistischen Realismus! Da dies in seiner Radikalität auch in den 70er Jahren nicht formuliert werden konnte,<sup>642</sup> liest sich die Argumentation, auch hier mit einem Marx-Bezug abgesichert, so:

Auszeichnendes Merkmal dieser Richtung [des dialektischen Musiktheaters] ist die bewußte, nicht einschichtig realistische Vermitteltheit als besondere Kunst-Realität, die im Rezeptionsprozeß gerade durch ihr dialektisches Spannungsverhältnis zur gesellschaftlichen Realität produktive Funken schlägt. [...] Soziales und Charakterliches, Subjektives und Objektives durchdringen sich. Marx' Gedankengang, daß das Individuum das individuelle Charakteristikum der Gesellschaft und die Gesellschaft das allgemeine Charakteristikum des Individuums ist, wird als dialektische Identität begriffen.<sup>643</sup>

Und weiter heißt es:

642 Die DDR hatte mit allzu schnellen Dogmen-Wechseln schlechte Erfahrungen gemacht, da diese in der Bevölkerung zu völligem Unverständnis führten, den Eindruck ideologischer Willkür machten und damit zu Spott und Widerspruch reizten. Das prominenteste Beispiel dafür ist die offizielle ideologische Einordnung von Stalin (vgl. Wolle 2015a, S. 299–301); so erklärt sich, warum sich die dialektische Methode auch ganz praktisch durchsetzte: Sie erlaubt, vergangene Positionen als EHEMALS richtig, heute aber falsch zu markieren.

643 Kröplin 1975, S. 17.

Theater wird in Zukunft seine Existenzberechtigung weit mehr als bisher durch eine Stärkung der ästhetischen Besonderheit der Kunst-Realität auf der Bühne und deren Vermittlung an das Publikum durch ein Ensemble künstlerisch aussagestarker Einzelleistungen, als gemeinsame Form der Kommunikation über brennende Fragen von Gegenwart und Zukunft unter Beweis zu stellen haben.<sup>644</sup>

Neben den sozialistischen Floskeln der Gemeinsamkeit und der „brennende[n] Fragen von Gegenwart und Zukunft“ finden sich mit der Definition von Theater als „Kommunikation“ auch ein weiterer Bezug zur späteren theaterwissenschaftlichen Theoriebildung<sup>645</sup> sowie die revolutionären Ideen der „ästhetischen Besonderheit der Kunst-Realität auf der Bühne“ sowie der „aussagestarke[n] Einzelleistungen“. Ersteres bedeutet eine dezidierte Abkehr vom Sozialistischen Realismus und dem naturalistischen Ausstattung- und Psychologie-Musiktheater Walter Felsensteins: Nicht mehr ein (leicht nachvollziehbares) Abbild des echten Lebens sollte geliefert werden, sondern eine eigenständige „Kunst-Realität“, welche der Kommunikation und Erläuterung bedarf, also eben nicht voraussetzungslos zugänglich ist. Der zweite Punkt bezieht sich auf Brechts Theorie der einzelnen Künste, welche sich nicht illusionistisch ergänzen, sondern mit je eigenständigen Aussagen hervortreten und sich gegenseitig verfremden sollen.<sup>646</sup>

Kröplins sogenannte Synthese aus Felsenstein und Brecht ist also sehr eindeutig: Brecht mit minimalen Felsenstein-Elementen. Dies soll an zwei Aspekten erläutert werden: Am Darstellungsstil und an der sogenannten „Erbe-Rezeption“.

Zum Thema des Darstellungsstils – naturalistisch oder verfremdend – zieht Kröplin zwar das scheinbar dialektische Fazit „Eine pure ‚Identifikationstheorie‘ ist ebenso irreführend wie eine pure ‚Verfremdungstheorie‘.“<sup>647</sup> Liest man die vorhergegangene Argumentation, drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass der Autor dem Darstellungs-

644 Ebd., S. 9.

645 Balme 2008, S. 119.

646 Karasek 1978, S. 84–94.

647 Kröplin 1975, S. 46.

stil des Epischen Theaters eindeutig den Vorzug gibt, dessen Terminologie aber quasi in zeitgenössische marxistische Terminologie übersetzt:

Wenn wir vom singend-handelnden Menschen auf der Bühne sprechen, so meinen wir die Einheit von äußerem, sozialem Gestus einer Figur (in Fabel und Musik), ihrem psychisch-emotionalen Charakter (in Fabel und Musik) einerseits und andererseits der eigenen Haltung des Darstellers dazu. Es geht um das endliche Begreifen der spannungsvollen dialektischen Zweiheit von Schöpfer und Geschöpf in der personellen Einheit auf der Bühne und allen sich daraus ergebenden Konsequenzen. Das ist ein komplizierter Vorgang, der vom Sänger einen hohen Bewusstseinsgrad erfordert (wenn nicht Singen an sich zur Vokalidiotie ausarten soll) und der es nicht zuläßt, die unlautere Gegenüberstellung von Nur-Identifikation oder Nur-Distanz überhaupt als polare, einander ausschließende Gegensätzlichkeit vorzunehmen. Diese dialektische Zweiheit in der personellen Einheit einmal anerkannt, gestattet keine mechanischen Vereinseitigungen von Felsensteins Ansichten hie und Brechts Meinungen da.<sup>648</sup>

Es ist davon auszugehen, dass hier, im Sinne der Diplomatie und dem Ziel, das Epische Theater, das jetzt dialektisches Theater heißen soll, ideologisch zu legitimieren, „Brechts Meinungen“ bewusst überspitzt dargestellt werden, um die identifikatorisch-psychologischen Darstellungsmittel, welche Brecht in seiner Probenarbeit sehr bewusst und in überraschend hohem Maße einsetzte,<sup>649</sup> exklusiv Felsenstein zuzuschreiben, um den Säulenheiligen des sozialistischen Musiktheaters nicht zu sehr zu kritisieren und damit Ablehnung zu provozieren. In diese Richtung zielt auch ein erklärender Satz, welcher Felsenstein als durchaus offen für Erweiterungen seines Theaterkonzepts darstellt: „Bei allem fast apodiktischen Beharren Felsensteins auf einmal bezogenen Positionen sind die Überlegungen doch so offen und weitsichtig gehalten, daß nur Puritaner daraus absolute Einschichtigkeit oder Dogmatismus konstru-

648 Ebd., S. 44.

649 Lutz 1993, S. 112–114.

ieren können.“<sup>650</sup> An anderer Stelle heißt es jedoch unmissverständlich: „Es gibt kein größeres Unding [...] als die Sänger anzuhalten (gleichgültig in welcher Oper), möglichst ‚natürlich‘ zu spielen.“<sup>651</sup> Es bleibt also dabei, dass Kröplin eine\*n denkende\*n, verfremdende\*n, in Brechts Termini: die Figur ‚vor-stellende\*n‘<sup>652</sup> Sänger\*in-Darsteller\*in wünscht. Die Perspektive der Gegenwart (der Schauspielenden und des Publikums) ist also stets in der Aufführung präsent, es gibt keine illusionistische Zeitreise.

Diese Haltung findet sich ebenso bei der sogenannten „Erbe-Rezeption“.<sup>653</sup> Kröplin beginnt auch hier wieder mit einer Diagnose des Ist-Zustandes und einem Lenin-Zitat:

Die sozialistische Kultur hat aus jahrtausendealter Entwicklung große Quantitäten und große Qualitäten geerbt. Wir sind – auch im Bereiche des Musiktheaters – dabei, uns dazu in Relation zu setzen. [...] Unsere neu zu entwickelnde bzw. sich entwickelnde Kultur ist undenkbar ohne Beziehung zur Tradition. Sie ist kein beziehungsloses Neubeginnen. Lenin sagt: „Ohne die klare Einsicht, daß nur durch eine genaue Kenntnis der durch die gesamte Entwicklung der Menschheit geschaffenen Kultur, nur durch ihre Umarbeitung eine proletarische Kultur aufgebaut werden kann ... werden wir diese Aufgabe nicht lösen.“ [...] Wir eignen uns das Erbe kritisch an. [...] Es gibt in der „Erbmasse“ lebendiges und totes Kapital.<sup>654</sup>

Auch hier ist der marxistische Kontext entscheidend, um den letzten Satz korrekt einordnen zu können: „[T]otes Kapital“ ist in Marx' Überlegungen nicht für immer verloren, vielmehr wird es durch die Zugabe von lebendiger Arbeit durch lebendige Arbeiter aktiviert und verleben-

650 Kröplin 1975, S. 45.

651 Ebd., S. 49.

652 Lutz 1993, S. 153–156.

653 Kröplin betitelt sein Kapitel „Rezeption – Erbe und Gegenwart“, Kröplin 1975, S. 51.

654 Ebd., S. 51f.

digt und sein Wert wird auf das herzustellende Produkt übertragen. Genau diesen Gedankengang verfolgt Kröplin für das Musiktheater: Altes, „totes Kapital“ kann durch Interpretation und Übersetzung verlebendigt werden und einen Wert für die neue, sozialistische Gesellschaft bekommen.<sup>655</sup> Die für die praktische Arbeit zu stellende Frage lautet also: „Wie können strukturelle Eigenheiten der musikalischen Dramaturgie eines Opernwerkes für die Kommunikation mit dem Publikum aktiviert, also hörbar, sichtbar bzw. nachvollziehbar, das heißt bewußt in entsprechend strukturierte szenisch-theatralische Realität umgesetzt werden?“<sup>656</sup>

Mit diesen beiden Punkten, der zeitgenössischen Perspektive auf das Werk – sowohl in der individuellen Darstellung einer Rolle als auch in der Inszenierung eines gesamten Werkes – und dem Fokus auf die Kommunikation mit dem Publikum schafft Kröplin die Grundlagen für ein Loblied des Regietheaters, das allerdings auch in den 70er Jahren in der DDR nicht so genannt werden durfte.

### *Der versteckte revolutionäre Ansatz: Dialektisches Musiktheater*

Fünf zentrale Aspekte in der Argumentation für „dialektisches Musiktheater“ lassen sich direkt auf das Phänomen „Regietheater“ beziehen. Da dieser Begriff vor allem in der BRD in den 60ern populär wurde,<sup>657</sup> versucht der Autor hier, das dahinterstehende Konzept einer Aktualisierung klassischer Werke für die Gegenwart unter marxistischen Gesichtspunkten herzuleiten und somit für den Musiktheater-Diskurs in der DDR anschlussfähig zu machen. Die Aspekte werden im Folgenden einzeln dargestellt.

655 In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, dass Kröplin bei Felsenstein und Brecht vom „Akt der ‚ursprünglichen Akkumulation‘ für das sozialistische Musiktheater der DDR“ (Kröplin 1975, S. 56) spricht. Felsenstein und Brecht akkumulierten sozusagen das ‚Grund-Kapital‘ an Methoden und Ästhetiken, mit denen nun produktiv – und immer weiteren Mehrwert erzeugend – gearbeitet werden kann; Marx 2017, S. 864–927.

656 Kröplin 1975, S. 74.

657 Simhandl 2007, S. 308–336.

- (a) Fokussierung: Laut Kröplin ist sich das dialektische Musiktheater bewusst, „daß man nur einen Aspekt des Stückes konzeptionell erfaßt habe“, man solle sich aber „davor hüten, einen alleinigen Gültigkeitsanspruch aufzustellen, es gibt keine endgültig ‚richtige‘ Inszenierung.“<sup>658</sup> Die geforderte interpretatorische Zuspitzung ist eine komplette Abwendung von der totalitären Kunst-Doktrin des Nationalsozialismus, dass es eine ‚korrekte‘ (= ‚werktreue‘) Art der Inszenierung gebe;<sup>659</sup> wendet sich aber auch gegen die Ideologie, einen einzigen ‚richtigen‘ sozialistischen Inszenierungsstil zu behaupten. Deutlich wird hier auch wieder der diskursive Anteil der DDR-Ideologie: Es können mehrere Regie-Teams verschiedene Aspekte ein und desselben Werkes in den Vordergrund und damit zur Diskussion stellen – die Interpretierbarkeit eines Werkes, die Regie wird somit zu einem bestimmenden Faktor.
- (b) Notwendigkeit der Übersetzung: Eine Hauptaufgabe einer solchen Regie-Interpretation sieht Kröplin in der Übersetzung eines historischen Werkes für in der Gegenwart Zusehende. Der Autor zitiert den Regisseur Joachim Herz: „Inszenieren heißt Übersetzen eines historisch bestimmten Werkes mit heutigen Theatermitteln für heutiges Theaterpublikum.“<sup>660</sup> Dabei geht es nicht nur um die Verdeutlichung im Werk angelegter, heute aber nicht mehr unmittelbar verständlicher Strukturen, sondern explizit immer auch um ein „In-Beziehung-Setzen zur Gegenwart“.<sup>661</sup> Gerade bei „älteren Werken kommt [...] komplizierend die Notwendigkeit hinzu, das Verhältnis von Historischem und Gegenwärtigem zu untersuchen, den jeweils (falls überhaupt vorhanden) unterschiedlich entwickelten Perspektivgedanken zu erkennen und entsprechend Bühnenrealität werden zu lassen“.<sup>662</sup> Die Werke müssen also nicht nur übersetzt, sondern explizit kommentiert werden. Dieses Kon-

658 Kröplin 1975, S. 41.

659 Schläder 2017, S. 385f.

660 Kröplin 1975, S. 26.

661 Ebd., S. 27.

662 Ebd., S. 39.

zept der Aktualisierung<sup>663</sup> und Kommentierung sei für die DDR umso wichtiger, da die „Spielpläne zu bald 80 % aus historischen Werken“,<sup>664</sup> und somit die Gefahr einer Musealisierung der Oper bestünde.

- (c) Problem der Finali: Ein besonders Problem stellen dabei viele Opern-Finali dar. Kröplin konstatiert beispielhaft ein „Mißtrauen gegen Wagnersche ‚Erlösungs‘- bzw. Wunderlösungen, Mißtrauen gegen einen nur allgemein-menschlichen Schluß der Mozart-Opern.“<sup>665</sup> Es gebe deshalb eine Zuwendung des Interesses zu „Finallösungen und ihrer szenischen Realisierung.“<sup>666</sup> Es gehe nicht mehr an, die ‚Happy-Ends‘ (oftmals auch mit der Lösung durch ein überraschendes Deus ex Machina) vieler Opern einfach im gleichen Stil zu inszenieren wie den Rest des Stückes, denn

[d]ie Schlüsse von „Figaro“, „Giovanni“, „Zauberflöte“, „Fidelio“, „Freischütz“, von Opern Wagners und Meyerbeers [...] weisen besondere Qualitäten auf, die es nicht mehr gestatten, sie glatt und rund, kritik- und problemlos zu begreifen, waren sie doch letztlich auch von den Komponisten als besondere, gegenüber dem bisherigen dramatischen Geschehen abgehobene Ebenen behandelt worden. Ist diese Besonderheit zumeist schon formal als solche zu erkennen, so ergibt sie sich ebenso deutlich aus der geistigen Substanz.<sup>667</sup>

663 Das Konzept der Aktualisierung ist nicht gänzlich neu: Auch wenn für den Nationalsozialismus eine weitgehende Befolgung der ‚Werktreue-Doktrin‘ zu konstatieren ist, gibt es doch auch – vor allem bei der herausgehobenen Person Wieland Wagners – Konzepte zur Erneuerung der Inszenierungsästhetik im Sinne einer Aktualisierung von Historie; vgl. Mungen 2020, S. 222f.

664 Kröplin 1975, S. 27.

665 Ebd., S. 39.

666 Ebd., S. 64.

667 Ebd.

Gerade in diesem formalen und/oder inhaltlichen Bruch zum Rest der Opernhandlung liege aber eine Chance für das moderne Musiktheater:

Diese Schlüsse nun sind es, die in prononcierter Weise die Verbindung zwischen damals und heute darstellen, sie sind sozusagen der heiße Draht zur Transferierung von Historischem ins Gegenwärtige. [...] Mozart-Finali sind natürlich fertig komponiert, bieten eine Konfliktlösung (aber doch nur eine vorläufige), die gesellschaftlich relevanten Konfliktkonstellationen des Stückes sind damit allerdings noch nicht absolut aus der Welt geschafft, sie wirken auf neuer Qualitätsstufe, die mit eben diesem Finale erreicht wurde, weiter (nämlich durch den hier ganz deutlich werdenden Widerspruch von Kunst-Realität und Realität der Gesellschaft, – perspektivische Voraussicht provoziert Einsicht in das unbefriedigende Gegenwärtige). Diese Dialektik von relativer Abgeschlossenheit des Werkes und dessen tatsächlicher Weiterführung in der Erkenntniswelt des Publikums macht die besondere, uns anrührende Eigenschaft dieser Schlüsse aus.<sup>668</sup>

Das Konzept des Misstrauens gegen Happy-Ends kann als ein Kernmerkmal auch des Regietheaters definiert werden, berühmt geworden sind etwa Martin Kušejs und Calixto Bieitos geänderte *Fidelio*-Schlüsse, in denen Florestan erschossen wird<sup>669</sup> oder das Ende von Peter Konwitschnys *Freischütz*-Inszenierung, in welcher der Vorhang nach der Verbannung von Max fällt.<sup>670</sup> Erst durch das Eingreifen eines (scheinbaren) Zuschauers, welcher die Rolle des Eremiten übernimmt, kann das vom Publikum gewünschte glückliche Ende zustande kommen. Unzählige weitere Beispiele ließen sich aufführen, sodass die These wie folgt formuliert werden kann:

668 Ebd., S. 65.

669 Premiere der Inszenierung Bieitos im Münchner Nationaltheater am 21.12.2010; Premiere der Inszenierung Kušejs an der Staatsoper Stuttgart am 15.03.1998.

670 Premiere dieser Inszenierung an der Staatsoper Hamburg am 31.10.1999.

Das hier von Kröplin postulierte Misstrauen gegen Operschlüsse ist einer der zentralen Bestandteile von Musiktheater-Regie bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Ein ungebrochen inszenierter Operschluß ist heute tatsächlich eine Rarität geworden.

- (d) Kritik an der Einstellung des Publikums: Das Publikum soll also auf die Probleme und gesellschaftlichen Herausforderungen hingewiesen werden, welche auch in historischen Werken des Opernrepertoires stecken. Dies kollidiert allerdings potentiell mit einer gewissen kulinarischen Einstellung der Zuschauenden und -hörenden: Diese seien immer noch zu sehr auf den Genuss von Melodien fixiert.<sup>671</sup> Da eine Kritik am Publikum (also am Volk!) in der DDR nicht opportun schien, wird diese nur sehr verbrämt formuliert: „Hör- und Sehgewohnheiten sind auf unterschiedlicher Ebene determiniert.“<sup>672</sup> Das Publikum „in seiner breiten Masse akzeptiert rationell heutzutage sehr wohl die Umstrukturierung der Musik als Ausdruck ihrer neuen Funktionsbestimmung in der Gesellschaft, hat aber nichtsdestotrotz – soziologisch, sozialpsychologisch und kulturgeschichtlich bedingt – andere Hörgewohnheiten.“<sup>673</sup> Die Entschuldigung für diese aus heutiger Sicht doch sehr dezent formulierte Kritik am Publikum folgt bereits auf der nächsten Seite: „Daß dieser Prozeß kein moralisch zu wertender ist, sondern ein historisch natürlicher und in seiner Kompliziertheit eine logische Entsprechung der Kompliziertheit unserer Gesellschaftsformation ist, muß wohl nicht ausführlicher behandelt werden.“<sup>674</sup> Die dahinter liegende Idee: Das Publikum muss aus seiner kulinarischen Konsumhaltung zu einer kritischen Rezeptionshaltung ‚erzogen‘ werden: Auch dies ein Gedanke, der sowohl bei Bertolt Brechts Epischem Theater als auch im Regietheater von zentraler Bedeutung ist.

671 Kröplin 1975, S. 77.

672 Ebd., S. 70.

673 Ebd., S. 72.

674 Ebd., S. 73.

- (e) Rolle der Zuschauenden als Produzierende: Neben der Kritik am kulinarischen Konsum wird das Publikum jedoch auch als zentraler Bestandteil der Aufführung postuliert. Kröplin zitiert hier den Regisseur Manfred Wekwerth, der die spätere theaterwissenschaftlich enorm einflussreiche Theorie der leiblichen Kopräsenz und Feedbackschleife zwischen Bühne und Publikum<sup>675</sup> vorausnimmt:

Die Wirklichkeit wird zweimal modelliert: vom Zuschauer und vom Theater. Und erst über dieses System der Verdoppelung ‚lösen‘ sich die Sachverhalte der Erfahrung des Zuschauers in eine produktive (künstlerische) Beziehung zweier Produzenten, wobei jeder zugleich Produzent und Produkt des anderen ist. ... Erst hier beginnt überhaupt die Produktion des Theaters, die im Spielen besteht, wobei der Zuschauer der primäre Spieler ist.<sup>676</sup>

Kröplin nennt dieses Phänomen der gegenseitigen Produktion „durchgängige [...] Rückkopplung mit dem Publikum“<sup>677</sup> – eine Aufführung ist also eben kein feststehendes Produkt, sondern ein dauernder Verständigungs-, Interpretations- und (Bedeutungs-)Produktionsprozess. Auch dies ist eine These, welche dem Verständnis des modernen Regietheaters bis heute entspricht.<sup>678</sup>

675 Vgl. S.175f.

676 Wekwerth 1975, S. 8; zitiert bei Kröplin 1975, S. 69 f.

677 Kröplin 1975, S. 83.

678 Ein weiterführender Gedanke zur historischen Einordnung der Debatte: Verfechter des Konzepts des Regietheaters hatten in der DDR den Vorteil, dass eine konservative, repräsentative Position von offizieller Ideologie her verdammt wurde (sprich: die Konservativen enorme argumentative Anstrengungen unternehmen mussten, um ihr traditionelles Opernverständnis zu legitimieren), während in der BRD die Position des Bewahrenden und L'art pour l'art durchaus legitim schien: Der Wahlkampf-Slogan der CDU „Keine Experimente!“ ließe sich auch auf das Verlangen vieler sogenannter Bildungsbürger\*innen in der BRD übertragen. Simhandl 2007, S. 308–336.



## Kapitel 8: Wagner-Diskurs in *Theater der Zeit* – der Umgang mit dem problematischem „Erbe“

Bevor nun in einer Inszenierungsanalyse der Leipziger *Ring des Nibelungen* in der Regie von Joachim Herz als Beispiel für eine nach Kröplins Definition des sozialistischen Musiktheaters dialektische Arbeit genauer in den Blick genommen werden soll, wird hier ein Exkurs eingefügt: Um erfassen zu können, wie ideologisch ‚aufgeladen‘ gerade Wagner-Inszenierungen in der DDR waren, muss hier ein diskursanalytischer Rückblick auf die Debatte geworfen werden, welche schon Ende der 1950er Jahre in mehreren Fachmedien und politischen Gremien mit teils heftigen An- und Verwerfungen geführt wurde. Da die Debatte in den Grundzügen bereits gut aufgearbeitet wurde,<sup>679</sup> fokussiert sich das folgende Kapitel auf eine Detailanalyse des Diskurses in der Fachzeitschrift *Theater der Zeit*, welche in dieser Form bisher nicht unternommen wurde. Angestrebt ist eine Analyse der einzelnen Argumentationsmuster in ihrem (ideologisch geprägten) Sinnzusammenhang sowie die Erstellung eines Diskurs-Tableaus. In den Ausgaben 7/58 bis 1/59 (mit Ausnahme der Ausgabe 9/58) wurde auf jeweils mehreren Seiten in insgesamt 20 Beiträgen<sup>680</sup> die Frage erörtert, ob und wie Werke von Richard Wagner mit dem Sozialismus im Allgemeinen und dem Ideal eines sozialistischen Theaters im Besonderen vereinbar wären. Die Debatte vereint sowohl dezidiert Wagner ablehnende Positionen als auch deutliche Pro-Wagner-Bekennnisse, druckt auch anonyme Leserbriefe<sup>681</sup> von reaktionären (und von der Redaktion sofort als „faschistisch“ etikettierten) Lesern, führt Interviews mit zwei Experten und greift auch auf eine Schrift des Komponisten Hanns Eisler aus dem

679 Beispielsweise Benz 1998, S.19–56; Kröplin 2020, S.305–319.

680 Beitrag 8 besteht eigentlich aus zwei unterschiedlichen Leserbriefen, diese wurden im Heft jedoch unter einer gemeinsamen Überschrift zusammengefasst. Um die unterschiedlichen Argumente differenziert zu betrachten, werden diese beiden Beiträge hier mit den Nummern 8a und 8b gekennzeichnet.

681 Zur Frage, ob diese Leserbriefe möglicherweise fiktiv sind, vgl. Fußnote 580.

Jahr 1951 zurück. Bevor die Beiträge in ihrer Argumentation vorgestellt werden, müssen zwei allgemeine Beobachtungen erläutert werden:

1. Der Diskurs in dieser Phase der DDR wurde tatsächlich relativ offen geführt: Neun Beiträge (plus die beiden erwähnten reaktionären Leserbriefe) vertreten eine Pro-Wagner-Position, nur acht eine deutliche Anti-Wagner-Haltung (davon ist allerdings ein Beitrag das abschließende Statement des Chefredakteurs, dem somit besonderes Gewicht zukommt), drei Beiträge argumentieren unentschieden und bringen Argumente für beide Positionen. Damit entspricht das abgedruckte Meinungsbild also auf den ersten Blick dem postulierten Diskurs-Ideal einer sozialistischen Gesellschaft.<sup>682</sup>
2. Analysiert man die Texte und Beiträge genauer, fällt auf, dass die scheinbar neutrale Redaktion von *Theater der Zeit* sehr wohl eine eigene Haltung in den Diskurs einbringt und diesen einigermaßen subtil in die ‚richtige‘ (Wagner-kritische) Richtung lenken will. Dies wird etwa in der Auswahl der Leserbriefe deutlich, welche entweder anonyme, „faschistische“ Zuschriften sind und die Pro-Wagner-Fraktion somit unter Generalverdacht stellen oder den Kurs der Zeitschrift unterstützende, den sozialistisch denkenden Menschen repräsentierende Positionen vertreten. Somit ist diese Debatte auch ein Beleg für das zu Beginn herausgearbeitete Problem des sozialistischen Diskurs-Ideals: Das ideale Ergebnis stand zu Beginn fest, die denkenden Menschen sollten ‚nur noch selbst auf die Lösung kommen‘.<sup>683</sup>

### *Der Einstieg in die Debatte*

Die Debatte wird von *Theater der Zeit* absichtsvoll lanciert, erscheinen doch in den Ausgaben 7/58 und 8/58 bewusst kurz hintereinander drei Texte, die zur Diskussion förmlich herausfordern. Nach einem sanften Einstieg mit einer positiven Rezension der Wagner-Festwochen Dessau

682 Die Beiträge sind in Tabelle 7 im Anhang zusammengefasst.

683 Vgl. S. 60f.

werden gleich zwei extrem zugespitzte Anti-Wagner-Positionen platziert: Die Kritikerin Erika Wilde zerreißt in ihrer *Lohengrin*-Besprechung nicht nur die Aufführung an der Staatsoper, sondern auch gleich das ganze Werk; Heinz Br plädiert in seinem Beitrag für eine Zensur gleich mehrerer Wagner-Werke.

Dieter Kranz steigt in seinem Artikel „Festspielhaus oder sozialistisches Theater?“ gleich mit zwei Grundproblemen der DDR mit Wagner ein: Dessen Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus sowie dem aus DDR-Sicht nur inkonsequent erneuertem Wagnerverstndnis in Westdeutschland.<sup>684</sup> Kranz schreibt:

In den ersten Nachkriegsjahren standen Theater und Publikum den Bhnenwerken [...] Wagners mit berechtigter Skepsis gegenüber. Hatte doch der Faschismus diese scheinbar in der germanischen Mythologie wurzelnden Musikdramen für die Propagierung seiner Rassentheorie benutzt, wobei es den damaligen Huptionern des Hauses Wahnfried zur ewigen Schande gereicht, diesen Mißbrauch [...] sogar forciert zu haben. Mit diesen zweifelhaften Traditionen mußte in einem demokratischen Nachkriegsdeutschland konsequent gebrochen werden; das Gerümpel der Vergangenheit mußte fortgerumt und der Weg frei gemacht werden für ein neues Wagnerbild, das Wagners Werke aus den gesellschaftlichen Vorgängen und politisch-philosophischen Strömungen seiner Zeit versteht und den in den meisten seiner Musikdramen unübersehbar vorhandenen humanistischen Kern deutlich herausarbeitet. [...] Wieland und Wolfgang Wagner [können] dabei nur bedingt als Vorbild gelten. [Sie] stehen den Werken ihres Großvaters durchaus nicht unkritisch gegenüber. Die Einsicht in die gesellschaftlich-politische Bedingtheit der Wagnerschen Musikdramen fehlt ihnen jedoch.<sup>685</sup>

Bis hierher lassen sich die Pro-Argumente zusammenfassen:

684 Benz 1998, S.65.

685 Kranz 1958, S.17.

(P-a) Wagner wurde im Nationalsozialismus „mißbraucht“. DIESER MISSBRAUCH IST JEDOCH NICHT IHM SELBST, SONDERN DER DAMALIGEN FESTSPIELLEITUNG UM WINIFRED WAGNER ZUZUSCHREIBEN.<sup>686</sup>

(P-b) WAGNERS WERKE BESITZEN EINEN HUMANISTISCHEN KERN, sind also grundsätzlich mit dem Sozialismus (als einem als humanistisch verstandenen System) kompatibel.

Kranz geht jedoch noch weiter, indem er die Entstehungsgeschichte des *Rings* beschreibt: Eine ursprünglich antikapitalistische Aussage wurde im Lauf von Wagners Leben zugunsten einer pessimistischeren Konzeption geändert:

Der Entwurf „Siegfrieds Tod“, der bereits im Jahre 1848 ausgeführt wurde, gestaltet mit dem Grundmotiv vom „Fluch des Goldes“ eine Anklage gegen den Zinswucher und endet mit der Befreiung des Nibelungenvolkes, worunter zweifelsohne die vom Besitz geknechtete arbeitende Menschheit verstanden werden sollte. Diese frühe Fassung war in ihrer Grundtendenz [...] antikapitalistisch.<sup>687</sup>

Die Herausforderung des sozialistischen Theaters sei nun, eine „kritisch[e] Inszenierung“ zu schaffen, welche die „ursprünglich geplante antikapitalistische Aussage deutlich heraus[...]arbeiten“ müsse.<sup>688</sup> Genau diesen Versuch unternahme die Dessauer *Ring*-Inszenierung, indem Regisseur Willy Bodenstein das „Hauptgewicht auf die optimistischen Szenenkomplexe“ (gemeint sind die Liebe zwischen Siegmund und Sieglinde sowie die „Tatenlust Siegfrieds“<sup>689</sup>) herausgearbeitet hätte, während Wotan (der in dieser Interpretation für den an Schopenhauer orientierten Welt-Pessimismus steht) „in den Hintergrund

686 Die in Kaptälchen gesetzten Teile stellen die Kernaussage des jeweiligen Argumentes dar, welche sich im abschließenden Diskurs-Tableau wiederfindet.

687 Kranz 1958, S. 17.

688 Ebd., S. 18.

689 Ebd.

tritt.<sup>690</sup> Auch Programmheftaufsätze „über die Entstehungsgeschichte des ‚Rings‘ und die einzelnen Schichten der Konzeptionsänderung“ würden diese Regie-Konzeption unterstützen. Die Folge: „Heute wird das neue Publikum des Landestheaters Dessau bewußt zu einem kritischen Verständnis für Wagners Werk erzogen.“ Es tritt also noch eine dritte These hinzu, die (P-b) verschärft:

(P-c) »DER RING DES NIBELUNGEN« IM SPEZIELLEN IST EIN URSPRÜNGLICH ANTIKAPITALISTISCHES STÜCK. Moderne Inszenierungen sollten diesen antikapitalistischen Kern retten und die pessimistischen Komponenten (Schopenhauer-Weltsicht) ‚lindern‘. Eine angemessene Inszenierungspraxis verstärkt also die dem Sozialismus kompatiblen Elemente des Werkes und blendet die nicht-kompatiblen aus.

Ebenfalls wird bereits ein weiteres Argument deutlich, um Wagner in die DDR-Gesellschaft zu retten – die optimistische Sicht auf das Publikum und damit auf das Volk:

(P-d) DAS PUBLIKUM SOLL UND KANN – durch passende Inszenierungen, aber auch durch Programmheftbeiträge und ähnliche Formen der (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung ZU EINEM KRITISCHEN WAGNERVERSTÄNDNIS ANGELEITET BEZIEHUNGSWEISE ‚ERZOGEN‘ WERDEN.

Der Artikel schließt nach diesen für DDR-Verhältnisse exponierten Thesen mit einigen abmildernden Sätzen ganz im Sinne der offiziellen Ideologie: So werden die westdeutschen Gastsänger dafür kritisiert, zu spät anzureisen, zu wenig zu proben und dadurch die Konzeption nicht durchdringen zu können; es wird gefordert, mehr „Künstler aus den Ländern der Volksdemokratien“ zu engagieren sowie insgesamt die etwas elitären Festwochen zu kürzen, um mehr Kräfte und Budget für das normale Repertoire für das „werktätige [...] Publikum“ zu haben.<sup>691</sup> Insgesamt bleibt jedoch ein deutliches Pro-Wagner-Plädoyer.

690 Ebd.

691 Ebd., S.20.

Dem scharf entgegengestellt ist in der gleichen Ausgabe im direkten Anschluss der Beitrag von Heinz Bär. Er startet seine Argumentation mit totalitärem Anspruch: „Notwendig ist [...], daß ohne Rücksicht auf Wunschbilder und Vorurteile in jedem Einzelfall durch sorgliches Abwägen der Tatsachen das wissenschaftlich Verbindliche, das ideologisch Eindeutige angestrebt wird.“<sup>692</sup> Aus heutiger Sicht erscheint uns die Verbindung von Wissenschaft und eindeutiger Ideologie absurd; für das Verständnis der DDR-Politik war dies jedoch kein Widerspruch: Die offizielle Ideologie sei eben genau deshalb die beste für Volk und Staat, weil sie sich objektiv wissenschaftlich (durch die Methode der materialistischen Dialektik und das historizistische Welt- und Geschichtsbild) als die beste beweisen lasse.

Bär räumt zunächst die Argumente (P-a) und (P-b) ab und beruft sich dabei ohne Quellenangabe auf Marx:

Es ist verständlich, daß in den letzten Jahren viele Musikfreunde [...] Richard Wagner wieder zu einem Ehrenplatz in unserer Musikpflege verhelfen wollen. [...] Man betont dabei [...] die unbestrittene aktive Beteiligung Wagners an den revolutionären Ereignissen von 1848. Man macht Front gegen die Wagner-Legende von Bayreuth und die Adoptierung Wagners durch den Faschismus. [...] Dabei entsteht die Gefahr, daß das Fortschrittliche überbetont und das Widersprüchliche übertüncht wird. [...] Demgegenüber verlangt es die wissenschaftliche Redlichkeit und die politische Stellungnahme, daß nichts verschwiegen wird, was die Einschätzung Wagners in unserer Zeit unbequem macht. [...] Immerhin war Karl Marx unter denen, die erhebliche politische Bedenken hatten.<sup>693</sup>

Es bleibt also die Frage: „[W]ie stimmt ihr Gehalt [der Werke Wagners] mit den Zielen unserer Kulturpolitik überein? [...] Bei Wagner [...] ist zum mindesten das Schaffen der zweiten Lebenshälfte so weltanschaulich geprägt, daß man darum [...] nicht herunkommt. Und da melden

692 Bär 1958, S.20.

693 Ebd., S.21.

sich ernsthafte Bedenken.<sup>694</sup> Nun wendet sich Bär gegen das Argument (P-c): Der *Ring* sei eben KEIN antikapitalistisches Stück:

Wer gewisse sozialistische Züge Wagners betont, empfiehlt den „Ring“ als Drama der Goldgier, der kapitalistischen Weltzerstörung. In Wahrheit geht im „Ring“ die Welt unter. Der heroische Mensch [...] stirbt genauso wie die Götter. Wer erobert die Welt? [...] Es ist alles zu Ende. [...] Es ist alles vergeblich. Erlösung wird gleichgesetzt mit Auslöschen der materiellen Existenz. Aus anarchischen Vorstellungen von den ökonomischen Entwicklungsgesetzen wird Kulturpessimismus. [...] Der „Ring“ ist nach seinem Gehalt mit dem dialektischen Materialismus nicht zu vereinen.<sup>695</sup>

Die Unvereinbarkeit des ideologischen Gehalts gilt laut Bär auch für *Parsifal* („Man übersetze [die Gralsbotschaft] erst einmal auf die wahre Befreiungsgeschichte der Menschheit, auf den Klassenkampf! Es ist unmöglich.“<sup>696</sup>), *Tristan und Isolde* sowie *Lohengrin*. Bär stellt die rhetorische Frage, die sich gegen das Argument (P-d) wendet und eine Gefahr für das Publikum ausmacht:

Sind wir schon so weit, um auf der Opernbühne das unserer Weltanschauung absolut Gegensätzliche mit objektivem Verständnis hinzunehmen? Das wäre eine museale Pflege des kulturellen Erbes. Es ist aber noch sehr die Frage, ob gerade bei [Wagners] Werk infolge seiner berauschenden, klanglichen Effekte nicht das Museale, sondern das unmittelbar verführerische durchbricht und unsere Jugend in Verwirrung stürzt?<sup>697</sup>

694 Ebd.

695 Ebd.

696 Ebd.

697 Ebd., S.22.

Am Ende des Artikels verschärft der Autor noch einmal seine Kritik am Argument (P-a) und schreibt:

[D]aß Wagners Musik ausgesprochen ins Dritte Reich passte, daß Wagner Hitlers Lieblingskomponist war, das ist weder ein Zufall noch eine reine Folge der Legende. Hier bestehen [...] ideologische Zusammenhänge: der unkontrollierte Rausch, die irrealen Enthusiasmierung, die mystische Verzerrung der Wirklichkeit, die Hingabe an das Walten der Vorsehung. [...] Wir wollen ein für allemal, daß sich auch in der Kunst, auch im Musikdrama, die Klarheit des Bewußtseins nicht verflüchtigt.<sup>698</sup>

Das Fazit: Die meisten von Wagners Hauptwerken haben auf der Opernbühne der DDR nichts zu suchen, lediglich *Rienzi*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser* und *Der fliegende Holländer* sind für Bär aufführungstauglich.<sup>699</sup>

Dieser Artikel liefert bereits die meisten der Contra-Wagner-Argumente. Sie seien hier noch einmal systematisch zusammengefasst:

(C-a) WAGNERS WERK IST IMMANENT KOMPATIBEL (Rausch, Enthusiasmierung, Verzerrung der Wirklichkeit, Vorsehungs-Glaube) MIT DER IDEOLOGIE DES FASCHISMUS / NATIONALSOZIALISMUS.

(C-b) Daraus folgt: WAGNERS WERK IST NICHT KOMPATIBEL MIT DER (wissenschaftlich begründeten) IDEOLOGIE DES SOZIALISMUS.

(C-c) »DER RING DES NIBELUNGEN« IM SPEZIELLEN IST EIN KULTURPESSIMISTISCHES STÜCK UND DAMIT IN DER DDR NICHT AUFFÜHRUNGSTAUGLICH.

698 Ebd.

699 Ebd.

(C-d) WAGNERS WERK IST (vor allem aufgrund seiner Rausch-  
wirkung) GEFÄHRLICH FÜR DAS PUBLIKUM, insbesondere für die  
Jugend.

In Ausgabe 8/58 erschien die *Lohengrin*-Kritik der Autorin Erika Wilde, welche Heinz Bärs Argumente – in einem sehr bissig-sarkastischen Stil – auf dieses Werk überträgt. Circa 80 Prozent des Textes widmen sich dem Werk an sich, lediglich 20 Prozent der Inszenierung im Speziellen. Es geht also ausdrücklich um grundsätzliche Probleme mit Wagner. Wilde beginnt mit einer ironischen Zusammenfassung des Inhalts und dessen Wirkung auf ein als dumm und beeinflussbar dargestelltes Publikum:

Von allen Werken Wagners ist keines so populär wie das vom Schwanenritter. Das schuldlos leidende, edle Weib, das von einem schönen, in Silber verpackten Ritter befreit und geehlicht wird, dazu der Schwan, der mächtige König, die schwerterraselnden deutschen Mannen – vom romantischen Backfisch bis zum ehrbaren Bürger wird jedem etwas geboten. Süßes Märchen, mystische Verworfenheit und teutsche Recken – da müssen die Herzen ja höher schlagen.<sup>700</sup>

Darauf kritisiert Wilde, wiederum beißend sarkastisch, eine scheinbare Doppelmoral in der Kulturpolitik: Wenn alles mit der Ideologie des Sozialismus durchleuchtet wird, warum wird dann *Lohengrin* gespielt?

[Z]u einer Zeit, da sich sogar der ehrenwerte Herr Aristoteles von unerbittlichen Sovonarolas [= Dogmatikern] des sozialistischen Realismus vorwerfen lassen muß, daß er das Studium von Marx', Engels' und Peter Hacks' Schriften versäumt habe, zu dieser Zeit also können wir uns in das buen retiro weich gepolsterter Sitze niederlassen, allen Streit, Mühsal und Kopfzerbrechen um eine neue, fortschrittliche Kunst an der Garderobe abgeben, das Denken für einige Stunden lassen, und uns ganz dem berauschen-

700 Wilde 1958, S. 34.

den Wohlklang Wagnerscher Musik und den herzerfrischend unbeholfenen Knittelversen seiner Dichtung hingeben.<sup>701</sup>

Im Folgenden kritisiert Wilde ausführlich Wagners Musik („das Platteste, was je seiner Feder entfloß. Durchbruch zum Musikdrama? Wieso?“)<sup>702</sup>, den Text („ein scheußlicher Mischmasch aus falscher Syntax, korrumpiertem Mittelhochdeutsch und Wagnerscher Sprachneuschöpfung“)<sup>703</sup> sowie den im Werk vorhandenen Nationalismus: „[I]ch bin fest überzeugt: wenn König Heinrich verkündet ‚Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!‘, da mögen noch heute viele Augen blitzen, noch manches Doppelkinn sich recken.“<sup>704</sup> Daneben wirft Wilde Wagner Religions- und damit verbunden Kriegspropaganda vor:

Wagner soll sich (laut Programmheft) dagegen verwahrt haben, daß er mit dem „Lohengrin“ eine Propaganda für das Christentum betrieben habe. Er hat manches bestritten, was er de facto getan hat. So auch in diesem Fall. Wenn er das Christentum nur als Synonym für das Fortschrittliche, Neue verstanden haben will, [...] so IST das eben Propaganda für das Christentum. Wie weit Christentum mit fortschrittlich gleichzusetzen ist, darüber geben die Geschichte der Kreuzzüge, der Inquisition und ähnliche christliche Großtaten ergiebigen Aufschluß. Das „Lichte“ steht auch im „Lohengrin“ für den allerchristlichsten König Heinrich, der sich mit seinen Mannen so sehr für einen Präventivkrieg unter Lohengrins Führung begeistert.<sup>705</sup>

Wildes Fazit:

701 Ebd.

702 Ebd.

703 Ebd., S. 35.

704 Ebd., S. 36.

705 Ebd.

Man sage nicht, ich verzerre die Dinge. So sieht der in kleinbürgerlichen Ressentiments Dahinlebende (deren es nur noch allzu viele gibt) das Geschehen, so bestärkt ihn in dieser Ansicht die bald heroische, trompetenschmetternde, bald überirdisch sphärenhafte, bald wieder sich in düsteren Bässen bewegende Musik.<sup>706</sup>

Der Beitrag lässt sich also als ausführlicher Beleg für die Argumente (C-a) und (C-d) lesen: Wagners Werk ist in Text und Musik immanent der Ideologie des Faschismus und Nationalismus verwandt, und damit gefährlich für das Publikum, das – und dies ist hier ein neuer Aspekt – in Teilen immer noch in faschistischer Denktradition verhaftet ist. Dadurch ergibt sich das zusätzliche Argument:

(C-e) DIE AUFFÜHRUNG VON WAGNER-WERKEN BEHINDERT DEN KAMPF GEGEN FASCHISTISCHES, NATIONALISTISCHES UND RELIGIÖSES DENKEN IN DER BEVÖLKERUNG, da es diese Denktraditionen bestärkt und festigt.

### *Die ersten Reaktionen (Beiträge 4–7)*

In der Oktober-Ausgabe von *Theater der Zeit* wurden bereits vier ausführliche Reaktionen auf die ersten Artikel abgedruckt: Ein längerer Leserbrief sowie drei journalistische Beiträge. Zwei dieser Texte beziehen sich auf „Wahllose Wagnerei?“ von Heinz Bär, zwei auf die *Lohengrin*-Kritik Erika Wildes. Alle Beiträge argumentieren pro Wagner.

Unter der Überschrift „Einer, der ‚vergaß‘, seine Anschrift exakt anzugeben“ veröffentlicht die Redaktion einen anonymen Leserbrief (Pseudonym „G. Psylander“), der Erika Wilde scharf angreift:

Mit wahrer Empörung habe ich [...] den abscheulichen Artikel der Erika Wilde über Richard Wagner und den „Lohengrin“ gelesen. [...] Sie hätte sich am Sonntag vor der Premiere [...] um 6 Uhr früh vor der Staatsoper einfinden müssen, dann hätte sie feststellen können, wieviel Jugend

da war, um Eintrittskarten zum „Lohengrin“ zu bekommen. Ich selbst bin Zeuge von diesem Enthusiasmus gewesen [...] [D]ie Dame Wilde hat sich wohl von anderer Seite ihre Weisheit geholt, erstens ist sie unmusikalisch und zweitens verleugnet sie ihr Deutschtum oder ist vielleicht gar keine Deutsche. [...] Durch ihr Zersetzungsmanöver wird sie bei uns Wagnerfreunden kein Glück haben.<sup>707</sup>

Abstrahiert man vom unangemessenen Ton der Zuschrift, lassen sich zwei weitere Pro-Wagner-Argumente herauskristallisieren:

(P-e) DAS PUBLIKUM, insbesondere die Jugend, LIEBT WAGNERS WERKE.

(P-f) WAGNERS WERKE SIND IN BESONDERER WEISE DEM DEUSCHTUM VERBUNDEN und damit angemessenes Programm in einem deutschen Staat.

Die Redaktion wendet diese Argumente in ihrem Kommentar ins Negative und schreibt – die Argumente (C-a) und (C-d) aufgreifend – über die Veröffentlichung des anonymen Leserbriefs, diese erfolge entgegen sonstiger Gepflogenheiten, „weil diese gefühlsbetonte Zuschrift erschreckend erweist, daß die Argumente derer, die von gewissen Werken Wagners heute noch eine faschisierende Wirkung befürchten, keineswegs von der Hand zu weisen sind.“<sup>708</sup>

Eine ähnliche Argumentation, wenn auch in deutlich seriöserem Stil, verfolgt der Beitrag „So nicht!“ von Ernst Krause. Er vertritt die Ansicht, dass Erika Wildes Artikel „nur das eine Ziel: den Stab über das Werk zu brechen“<sup>709</sup> habe und dabei zum „Musterbeispiel einer ideologischen Vereinfachungstour“<sup>710</sup> werde:

707 Psylander 1958, S. 36f.

708 Redaktion *Theater der Zeit* 1958a, S. 36.

709 Krause 1958, S. 37.

710 Ebd., S. 38.

Kein Marxist wird daran vorübergehen können, daß beim „Lohengrin“ dem Wunder, dem der Wirklichkeit Entzogenen eine bedeutende Rolle zukommt. Er sollte jedoch nicht in den Fehler verfallen, das Romantisch-Wunderbare aus den märchenhaft-mystischen Anschauungen der deutschen Romantik herauszulösen und die vielen positiven, volkstümlichen Züge des Werks einfach zu ignorieren.<sup>711</sup>

Mit diesen Sätzen erklärt Krause das Argument (C-b) für nichtig: Wagner müsse stets aus dem historischen Kontext betrachtet werden, ein direkter Vergleich mit den Prämissen des gegenwärtigen Gesellschafts-systems sei untauglich. Gleichzeitig wird ein neues Pro-Argument eingebracht:

(P-g): WAGNERS WERKE ENTHALTEN „VOLKSTÜMLICHE ZÜGE“, sind also grundsätzlich mit dem Sozialismus als Herrschaftsform des Volkes vereinbar.

Außerdem wird im Folgenden das Argument (P-e) auf einem höheren Niveau formuliert:

Das Publikum, das sich sonntags in langer Schlange an der Kasse der Deutschen Staatsoper nach „Lohengrin“-Karten anstellt, [...] – es sind unsere werktätigen Opernfreunde, viel Studenten und Jugend. Jede andere Vermutung ist unreal. Wie es denn auch unsinnig ist, die Menschen, denen der „Lohengrin“ etwas gibt, als „in kleinbürgerlichen Ressentiments“ Dahinlebende zu beschimpfen. Mich erinnert so etwas peinlich an jene Über-eifrigen, die sich darüber Gedanken machen, daß sich der klassenbewußte Arbeiter in den Anblick der Raffalelschen „Sitina“ versenkt. Auch solche Meinungen gibt es.<sup>712</sup>

711 Ebd.

712 Ebd.

Der letzte Satz wendet sich explizit gegen (C-d): Nicht alle Wagner-Freunde seien Kleinbürger oder gar Faschisten.

Der Beitrag „Wagner gegen wahllose Wagnerei“ von P. Gerhardt Dippel erneuert die Kritik an (C-a) und bestärkt (P-a): Es sei unrecht, Wagner „und seine Tonkunst ex cathedra als ‚tönende Vorhalle des Faschismus‘ zu etikettieren [...]. Wagner [sei] weder veraltet noch bezwungen. Der Mißbrauch Wagners, der auf einer mythenverherrlichenden Deutung eines Houston Stewart Chamberlain beruhte, ist überwunden.“<sup>713</sup> Außerdem wird (P-c), die Deutung des *Ring des Nibelungen* als antikapitalistische Parabel, detailliert ausgeführt und damit (C-c) widersprochen: Der *Ring* könne

durchaus mit den Prinzipien des Materialismus in Einklang gebracht werden. Denn fest steht, daß die dreimalige Änderung des Finales der Götterdämmerung – die Bakuninsche, die Feuerbachsche und die Schopenhauersche Fassung, wenn man so will – wohl die Veränderungen und Wandlungen Wagners in seiner Entwicklung und Entfaltung zeigt, zugleich aber doch auch – und dies vor allem durch die Musik mit ihrem erhebenden Dur-Ausklang – den antikapitalistischen Kern, um den es Wagner in seiner tiefen Verzweiflung letztendlich ging.<sup>714</sup>

In seinem Fazit geht der Autor auch noch einmal auf die Kompatibilität Wagners mit dem Sozialismus ein und treibt das Argument (P-b) auf die Spitze, indem er (wenn auch rhetorisch konjunktivistisch verschleiert) das sozialistische Publikum als das ideale für Wagners Werke bezeichnet:

Vielleicht gehören wir zu jenem Publikum, von dem Wagner [...] schrieb. Da steht der Satz [...] der uns bei unserer Wagnerkonzeption mitbestimmen mag: „Mit meinem ganzen Werk gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edels-

713 Dippel 1958, S. 40.

714 Ebd.

ten Sinne zu erkennen. Dieses Publikum mag mich verstehen. Das jetzige kann es nicht.“<sup>715</sup>

Hier wird das Argument (P-b) erweitert. Es lautet jetzt also:

(P-b') Wagners Werke sind nicht nur aufgrund des humanistischen Kerns mit dem Sozialismus kompatibel; vielmehr: DIE MENSCHEN DES MODERNEN SOZIALISMUS SIND ALS EINZIGE IN DER LAGE, WAGNERS REVOLUTIONÄRE ABSICHTEN WIRKLICH ZU VERSTEHEN.

Ein neues Argument bringt die Zuschrift des tschechischen Autors René Svanda ein. Es lautet formal:

(P-h) WAGNER revolutionierte die Oper zum Musikdrama, also zum Drama von handelnden Menschen, und IST damit EIN WEGBEREITER DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS.

Svanda schreibt: „Wagner hat der Oper ihren eigenen Zweck zurückgegeben, das heißt, er hat aus ihr wieder ein Drama gemacht [...] und rettete die Oper vor der langsamen Degenerierung.“<sup>716</sup> Daneben greift Svanda ebenfalls das Argument (C-a) an: Es gab

in den ersten Nachkriegsjahren eine Tendenz, Richard Wagner neben die Kriegsverbrecher zu setzen. [...] Und jetzt wird aufs Neue die Parallele Wagner-Nazismus herausgekramt. [...] Heinz Bär [versucht], Wagners Werk von seinem, nach seiner Meinung nach marxistischem Standpunkt zu betrachten und zu verurteilen. Gewiß ist es richtig, zu allen Fragen des Lebens eine marxistische Stellung einzunehmen, wenn es sich wirklich um eine dialektische Betrachtungsmethode handelt. Doch es ist gefährlicher und schlechter, pseudodialektisch zu sein als undialektisch zu sein.<sup>717</sup>

715 Ebd., S. 41.

716 Svanda 1958, S. 42.

717 Ebd.

Der Autor geht hier also auf die Metaebene und kritisiert die Prämisse (die dialektische Methode) der Argumente (C-a) bis (C-c). Somit wird ein neues Argument konstruiert:

(P-i): DIE ARGUMENTE (C-A)–(C-C) BERUHEN AUF FALSCHEN  
METHODISCHEN PRÄMISSEN;

in Svandas Worten: „[D]ie Wortspielerei mit pseudomarxistischen Begriffen ist lächerlich.“<sup>718</sup>

### *Weitere Reaktionen (Beiträge 8–11)*

In der folgenden Ausgabe (11/58) werden wiederum drei journalistische Beiträge und zwei Leserbriefe abgedruckt. Dabei wird diesmal ein breites Meinungsspektrum wiedergegeben: Ein Beitrag liefert weitere Pro-Wagner-Argumente, einer argumentiert konträr, der dritte abwägend. Bei den Leserbriefen ist einer der differenzierten Pro-Wagner-Seite zuzurechnen, ein weiterer (ebenfalls unter Pseudonym Geschriebener) einer stark reaktionären Position verhaftet.

Der Leserbrief von Annemarie Schöne beginnt mit den Worten: „Vorweg möchte ich bemerken, daß ich weder Musik studiert noch beruflich etwas mit der Musik zu tun habe, sondern Angestellte im VEB Schwermaschinenbetrieb ‚Karl Liebknecht‘ in Magdeburg bin.“<sup>719</sup> Es stellt sich erneut die Frage, ob dieser Leserbrief real oder bewusst konstruiert und lanciert ist<sup>720</sup> – fast zu offensiv wird hier ‚Volkes Stimme‘ konstruiert: kein Bezug zum professionellen beziehungsweise intellektuellen Musikbetrieb; nicht in der Hauptstadt, sondern in der sogenannten Provinz lebend; einfache Angestellte im volkseigenen (!) Betrieb „Karl Liebknecht“ (!). Diese (Selbst-)Konstruktion erinnert an Felsensteins Ideal von „Lieschen Müller“.<sup>721</sup> Schöne beginnt ihre Argumentation mit dem Zugeständnis an eine kritische Auseinandersetzung

718 Ebd., S. 43.

719 Schöne 1958, S. 21.

720 Vgl. Fußnote 580.

721 Vgl. S. 197.

mit Wagner, stimmt also dem Argument (C-b) zu: „Natürlich sehe ich ein, daß man sich mit Werken, die nicht mehr ganz unserer Zeit entsprechen, kritisch auseinandersetzen muss.“<sup>722</sup> Was ihr nicht gefällt, ist der ironische, überhebliche Ton der *Lohengrin*-Kritik Erika Wildes, welcher Text und Musik kritisiert: „Aber sogar die Qualität der Musik im ‚Lohengrin‘ anzuzweifeln, das geht wohl doch ein bißchen zu weit. Was den Text anbetrifft[:] Daß er [...] unverständlich ist, trifft wohl nicht zu. Ich habe dies jedenfalls beim ‚Lohengrin‘ noch nie empfunden.“<sup>723</sup> Schöne wendet sich also gegen ein Argument (C-e'), das bei Wilde nur zwischen den Zeilen – und verwandt dem Argument (C-e) – entwickelt wurde. Dieses lautet:

(C-e') WAGNERS MUSIK IST ÜBERSCHÄTZT, WAGNERS TEXTE SIND UNVERSTÄNDLICH.

Schönes Gegenargument entspricht im Wesentlichen (P-c): Das Publikum, das Volk – als dessen Vertreterin sie hier spricht – liebt Wagners Werke. Die Konstruktion ihres Beitrags als ‚Volksmeinung‘ wird im Abschluss des Leserbriefs noch zweimal explizit verstärkt: Zuerst mit der rhetorischen Figur des Understatements: „Natürlich kann ich mir rein wissenschaftlich kein Urteil hierüber erlauben, da ich nur ein einfacher Mensch aus dem Publikum bin“, sodann mit Bezug auf ihren persönlichen Bekanntenkreis: „Ich habe übrigens Ihre Betrachtung einigen Kollegen und Bekannten gezeigt, und alle waren mit dem von mir Gesagten einer Meinung.“<sup>724</sup>

Unter dem bezeichnenden redaktionellen Titel „Ein Schmutzfink aus dem Hinterhalt“ veröffentlicht *Theater der Zeit* einen weiteren, offensichtlich unter Pseudonym geschriebenen Leserbrief, der reaktionär und (nicht nur) aus DDR-Sicht faschistisch argumentiert:

Die in ihrer „Lohengrin“-Besprechung zutage getretene Denk- und Empfindungsart tummelt sich hoffnungslos im Schlamm des „dialektischen Materialismus“ und „Intellektualismus“, die beide in die untersten Schich-

722 Schöne 1958, S. 21.

723 Ebd.

724 Ebd.

ten des menschlichen Daseins gehören. [...] Außerdem scheint ihre „mystische Verworrenheit“ mit ihren „teutschen Recken“ einer spezifisch jüdisch geifernden Art verwandt zu sein. Jedenfalls habe ich schon vor dem Säculum des 1000jährigen Reiches gebildete jüdische Frauen voll blut-bedingtem Haß sich gegen den „Lohengrin“ äußern hören. [...] Mit derartigen Betrachtungen geben sich immer nur diejenigen ab oder zufrieden, denen das Wesentliche der „Lohengrin“-Dichtung geistig nicht zugänglich ist[.] Aber nehmen Sie nicht dem höher garteten Teil des Volkes sein Wertvollstes. [...] Dem deutschen Volk ist [...] so vieles an Eigentümlichem verlorengegangen und genommen worden, daß man ihm in solcher Lage nicht auch noch DAS zu vereckeln sich erdreisten sollte, was es mit recht sicherem Instinkt als sein ureigenstes Wesen empfindet.<sup>725</sup>

Der Brief endet mit der kaum verhohlenen Drohung: „Vom opernbegeisterten Nachwuchs wird [Ihr Artikel] als Curiosum herungereicht. Dieser Nachwuchs wird eines Tages auch IHR Richter sein!“ Der Autor wiederholt also die Argumente (P-e) und (P-f), die bereits im ersten anonymen Leserbrief aufgemacht wurden. Natürlich dient der Abdruck des Schreibens der Redaktion vor allem als Beleg für die Argumente (C-a) und (C-e): Wagners Werk sei immanent faschistisch, verstärke aber eben auch faschistisches, reaktionäres Denken bei den Hörenden.

Es folgt der Artikel „Von der Emotion zum Erkennen“ von Hans-Joachim Pollok. Der Text argumentiert abwägend, vertritt aber im Wesentlichen das bereits bekannte Argument (P-d). Nachdem der Autor seine Rausch-Erfahrungen als junger Theaterbesucher geschildert und kritisch reflektiert hat, macht er sich nichtsdestotrotz für die Musik stark: Diese besitze „progressive Elemente“.<sup>726</sup> Um diese trotz der Probleme für das Publikum der DDR zu retten, verurteilt er Wildes *Lohengrin*-Kritik als wenig hilfreich: Er

725 Gerold 1958, S. 22.

726 Pollok 1958, S. 23.

meine, [...] daß durch solch eine überspitzte Kritik weder den fortschrittlichen Menschen, die erst ein echtes und damit gewiß auch kritisches Verhältnis zu Wagner gewinnen wollen, noch den Menschen, die erst aus ihrem lediglich gefühlsbetonten Verhältnis (mit allen weltanschaulichen Konsequenzen!) zu Wagner befreit werden müssen, ein wirklicher Dienst erwiesen worden ist.<sup>727</sup>

Auffällig ist hier die Revolutions- und Kriegsrhetorik: Die Menschen müssten von ihrem emotionalen Wagner-Verhältnis „befreit“ werden. Um dies zu erreichen, plädiert Pollok für „eine moderne Inszenierungspraxis, vorbildliche Programmhefte, eine wahrhaft [=materialistisch-dialektische] wissenschaftliche Wagner-Biographie, sachkundige Einführungsvorträge“.<sup>728</sup> Hiergegen wendet sich die Redaktion explizit in ihrem kurzen, durch die Verwendung des Diminutivs „Artikelchen“ sarkastisch wirkenden Vorwort dieser Ausgabe, welches sich explizit gegen den Beitrag von Pollok und damit gegen das Argument (P-d) wendet: Der Abdruck des reaktionär-faschistischen Leserbriefs habe „eine sehr deutliche Beweiskraft gegen jene Diskussionsteilnehmer, die glauben, die Rauschwirkung und die Suggestivkraft des Wagnerschen Mystizismus mit aufklärenden Artikelchen im Programmheft oder mit Einführungsvorträgen aufheben zu können.“<sup>729</sup>

In die gleiche Richtung wie Pollok argumentiert auch Günter Adler in seinem Beitrag, er greift jedoch neben (P-d) auch (P-c) wieder auf: Der *Ring* sei eben doch ein ursprünglich antikapitalistisches Stück. Überdies konstruiert er ein neues, allgemeines Argument, das sich sowohl Pro-Wagner, aber auch zur Rettung aller anderen ‚problematischen‘ Werke eignet:

(P-j) DER DIALEKTISCHE MATERIALISMUS MACHT ES MÖGLICH, WERKE DER VERGANGENHEIT KORREKT EINZUSCHÄTZEN. Es geht nicht um die Vereinbarkeit und Vereinbarung mit der aktuellen Weltansicht, sondern um die korrekte Einordnung.

727 Ebd., S. 24.

728 Ebd., S. 23.

729 Redaktion *Theater der Zeit* 1958b, S. 21.

In Adlers Worten:

Wir besitzen im dialektischen und historischen Materialismus die Wissenschaft, mit deren Hilfe wir in der Lage sind, das uns Überlieferte richtig einzuschätzen[.] Es kommt also keineswegs darauf an, den dialektischen Materialismus mit einer Schöpfung der Vergangenheit zu „vereinen“, wie Heinz Bär sagt, was ich für eine völlig verfehlte Formulierung halte. [...] Wir wollen nicht „vereinen“, sondern verstehen und die Widersprüche erkennen.<sup>730</sup>

Diese Einordnung ergibt folgendes Bild (P-c):

Die antikapitalistische Grundtendenz [des *Ring*] ist unverkennbar. [...] Es brennt [...] nur Walhall, nicht die Welt, die Männer und Frauen sehen diesem Brande zu [...]. Und vergißt man denn die Musik ganz über der intellektualistischen Interpretation von Text und Handlung? Überhört man die „himmlische Melodie, die am Schluß der ‚Götterdämmerung‘ aus der brennenden Trutzburg der Erbherrschaft emporsteigt“, wie Thomas Mann sagt?<sup>731</sup>

Adlers Fazit erinnert an Argument (P-b') – vielleicht ist das DDR-Publikum sogar die ideale Rezipient\*innen-Gruppe für Wagners Werke. Die Rauschwirkung sei für die reflektierte moderne Gesellschaft nicht mehr gefährlich. Adler argumentiert, wiederum mit Mann-Bezug und Wiederholung von (P-d):

Was den „Rauschgehalt“ der Musik betrifft, so hat Heinz Bär wohl unrecht, wenn er dazu Hanno Buddenbrook zitiert. Kann man die Menschen, die heute unsere Theater füllen, mit diesem angekränkelten, lebensunfähigen Sprößling einer vom Verfall gezeichneten Familie und Gesellschaft vergleichen? [...] Im Gegenteil: Unsere Ju-

730 Adler 1958, S. 24f.

731 Ebd., S. 25.

gend ist kritisch, vom gesunden Realismus erfüllt, begeisterungsfähig natürlich, aber durchaus nicht geneigt, sich in nebulösen Rausch und sinnlosen Fanatismus versetzen zu lassen. Und nochmals: Man unterschätze nicht die Einführung in das Werk und die Auswertung nach dem Besuch.<sup>732</sup>

Ganz anders liest sich der Anti-Wagner-Artikel P. Witzmanns mit dem Titel „Tönende Vorhalle des Faschismus“. Dieser bleibt auf der von Adler kritisierten Ebene, ob Wagner mit dem aktuellen Denken des Sozialismus vereinbar wäre und verneint diese Frage. Witzmann eröffnet seinen Text mit dem Postulat „[W]ir brauchen ein Theater, das materialistische, das heißt realistische Abbildungen liefert.“ Wagner aber biete nur „Mystizismus“, und dieser sei „ebensowenig wie Gesundheitsbeterei als angeblich volkstümlich marxistisch akzeptabel“.<sup>733</sup> Dies wendet sich explizit gegen Argument (P-f). Ausgeführt wird dies anhand einer Analyse von Wagners Charakteren:

Wagner zeigt uns keine wirklichen Menschen, sondern nur Mythologeme auf zwei Beinen [...], keine wandelbaren, sondern fixierte Gestalten. Die Handlungen fördern keine positiven Ergebnisse [...]. Wagners Helden sind die großen Einzelnen, aber nicht mehr [...] in Verbindung mit den Massen – die Chöre sind bei Wagner zur bloßen Statisterie degradiert. Man kann auf keinen Fall von Gestaltung nationaler oder sozialer Probleme im mythologischen Gewand sprechen.<sup>734</sup>

Witzmann arbeitet hier praktisch eine Definition des Sozialistischen Realismus ab und kommt damit zu einem neuen Argument, welches (C-b) erweitert:

(C-b') WAGNERS WERKE SIND NICHT VEREINBAR MIT DER Ideologie des Sozialismus und damit auch unvereinbar mit der –

732 Ebd., S. 25f.

733 Witzmann 1958, S. 26.

734 Ebd., S. 26f.

dieser Ideologie angemessenen – ÄSTHETIK DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS.

Interessanterweise wird nun – obwohl eigentlich nicht direkt mit dem Sozialistischen Realismus vereinbar – auch noch die Brecht'sche Form des Epischen Theaters gegen Wagner in Stellung gebracht:

Die Frage spitzt sich [...] auf das Problem Primat der Form oder Primat des Stofflichen zu. Primat der Form – das heißt Geschlossenheit, Gesamtkunstwerk Wagnerscher Art (mit der Unselbstständigkeit der einzelnen Künste), Primat des Stofflichen – das heißt Offenheit, Gesamtkunstwerk Brechtscher Art (mit der Selbstständigkeit [...] der einzelnen Künste). Primat der Form ist idealistisch, Primat des Stofflichen ist materialistisch.<sup>735</sup>

Witzmanns Fazit ist wiederum Argument (C-a) – Wagners Werk sei immanent faschistisch:

Wagners Musik – das ist der Rausch und die Hingabe an das Unbewußte, Irrationale, das ist Nebelbildung im Gehirn und Abbau der Vernunft, das ist [...] die Enthusiasmierung des Zuhörers. Das eben ist objektiv „die tönende Vorhalle des Faschismus“, dem diese Wirkungen nur recht sein konnten.<sup>736</sup>

### *Weitere Zuschriften und vorläufiges Ende der Debatte*

Damit sind alle Argumente entwickelt. Das Diskurs-Tableau sieht also folgendermaßen aus:

735 Ebd., S.27.

736 Ebd.

## Pro

(P-a) Der Mißbrauch Wagners im NS ist nicht ihm selbst, sondern der damaligen Festspielleitung um Winifred Wagner zuzuschreiben.

(P-b) Wagners Werke besitzen einen humanistischen Kern.

(P-b') Die Menschen des modernen Sozialismus sind als einzige in der Lage, Wagners revolutionäre Absichten wirklich zu verstehen.

(P-c) *Der Ring des Nibelungen* im speziellen ist ein ursprünglich antikapitalistisches Stück.

(P-d) Das Publikum soll und kann zu einem kritischen Wagnerverständnis angeleitet beziehungsweise ‚erzogen‘ werden.

(P-e) Das Publikum liebt Wagners Werke.

(P-f) Wagners Werke sind in besonderer Weise dem Deutschtum verbunden.

(P-g) Wagners Werke enthalten „volkstümliche Züge“.

(P-h) Wagner ist ein Wegbereiter des Sozialistischen Realismus.

(P-i) Die Argumente (C-a)–(C-c) beruhen auf falschen methodischen Prämissen;

(P-j) Der dialektische Materialismus macht es möglich, Werke der Vergangenheit korrekt einzuschätzen.

## Contra

(C-a) Wagners Werk ist immanent kompatibel mit der Ideologie des Faschismus / Nationalsozialismus.

(C-b) Wagners Werk ist nicht kompatibel mit der Ideologie des Sozialismus.

(C-b') Wagners Werke sind nicht vereinbar mit der Ästhetik des Sozialistischen Realismus.

(C-c) *Der Ring des Nibelungen* im Speziellen ist ein kulturpessimistisches Stück und damit in der DDR nicht aufführungstauglich.

(C-d) Wagners Werk ist gefährlich für das Publikum.

(C-e) Die Aufführung von Wagner-Werken behindert den Kampf gegen faschistisches, nationalistisches und religiöses Denken in der Bevölkerung.  
(C-e') Wagners Musik ist überschätzt, Wagners Texte sind unverständlich.

In den beiden folgenden Ausgaben, 12/58 und 1/59 werden noch weitere Briefe und Artikel zum Thema veröffentlicht, die hier nicht mehr en detail analysiert werden, da sie keine wesentlichen neuen Aspekte einbringen (eine tabellarische Übersicht aller Beiträge mit den jeweils zentralen Aussagen findet sich im Anhang dieser Arbeit). Lediglich zwei Beiträge sollen ausführlicher vorgestellt werden: Eine Zuschrift aus West-Berlin sowie das abschließende Fazit von *Theater der Zeit*-Chefredakteur Fritz Erpenbeck.

Aus heutiger Sicht nachvollziehbar plädiert der/die Autor\*in G. Braun (redaktioneller Titel: „Brief aus Westberlin – von der Redaktion stark gekürzt“<sup>737</sup>) dafür, Wagners Stücke aus dem historischen sowie dem Werk-Kontext heraus zu begreifen: „Sicher ist es vorteilhaft, wenn man zum erkennenden Durchdringen der Mythologien auch einiges Rüstzeug im Wissen mitbringt. [...] Um Wagner besser verstehen zu können, sollte man [...] auch [...] seine philosophischen Schriften [...] nicht mit ideologischen Brillen lesen.“<sup>738</sup> Ist diese Aussage für den sozialistischen Diskurs – der ja ausdrücklich auf einer „ideologischen Brille“ besteht<sup>739</sup> – schon schwer verdaulich, so ist es endgültig die Aussage: „Es kann [...] nicht untersucht werden, inwieweit die eine oder andere Anschauung ‚richtig‘ ist. Das würde eine Untersuchung über Weltanschauungen verlangen.“<sup>740</sup> Dieser Brief – die Redaktion vermerkt ausdrücklich, dass er aus WEST-Berlin stammt – bringt also eine aus Sicht der DDR-Kulturpolitik völlig unmögliche Ansicht ein: Wagners Werk aus dem historischen Kontext zu begreifen und zu analysieren, gar nicht aber den Versuch zu unternehmen, es mit aktuellen Weltanschauungen abzugleichen oder in Einklang zu bringen – dies sei einfach ein aussichtsloses Unterfangen.

737 Braun 1959, S. 8f. Der gesamte Titel inklusive des Zusatzes „von der Redaktion stark gekürzt“ ist original. Dass der Zusatz, der gängiger Weise erst am Ende eines Leserbriefs abgedruckt wird, hier bereits im Titel erscheint, verweist – ebenso wie der Hinweis auf Westberlin – bereits darauf, dass diese Zuschrift in den Augen der Redaktion nicht allzu ernst zu nehmen ist. Die ironische Zwischenüberschrift „G. Brauns weltanschauliche Maßstäbe“ und der abschließende Kommentar des Chefredakteurs bestätigen diese Einschätzung explizit.

738 Ebd., S. 9.

739 Vgl. zum Konzept der „sozialistischen Parteilichkeit“: Benz 1998, S. 57.

740 Braun 1959, S. 9.

Der Chefredakteur Fritz Erpenbeck ‚beendet‘ die Diskussion – zumindest in *Theater der Zeit* – mit einem Fazit, dass den scheinbar offenen Titel „Statt eines Schlussworts“ trägt.<sup>741</sup> In diesem fasst er noch einmal die Diskussion zusammen, nimmt aber auch im Namen der Zeitschrift noch einmal dezidiert Stellung. Aus dem langen Text lassen sich drei Hauptaspekte herausarbeiten:

1. Wagner ist immer noch ‚gefährlich‘, wie die reaktionären, anonymen Leserbriefe belegen würden. Erpenbeck schreibt: „[W]ir sind sogar, wie wir rückblickend feststellen müssen, zu weit gegangen, wir waren zu loyal gegenüber offenkundigen Feinden des menschlichen Fortschritts wie etwa den pseudonym getarnten Halbfaschisten und Faschisten Psylander und Gerold.“<sup>742</sup> Diese seien „[f]eige, wie angebräunt gebliebene ‚Helden‘ nun einmal waren und sind“ und hätten „uns wider Willen auf eine kulturpolitische Gefahr aufmerksam gemacht.“<sup>743</sup>
2. Jeder Versuch, Wagner zu kontextualisieren, wird von Erpenbeck als Rückfall zum Rausch stigmatisiert. Über den Leserbrief von G. Braun schreibt er, einen nicht-abgedruckten Absatz des Briefes zitierend und damit eine unüberprüfbare Behauptung aufstellend:

Was für sonderbare Wagnerverehrer es gibt [...] zeigen der in diesem Heft abgedruckte Teil eines Briefs und der Schlußabsatz eines sehr langen Aufsatzes von G. Braun. Dem Autor genügt es nicht, daß sich der Zuschauer von heute, um Wagner [...] zu verstehen, zunächst mit mythologischen Forschungen beschäftigen müsse; G. Braun mystifiziert überdies die Mythologie [...] So kompliziert oder auch verworren das alles ist, es läßt sich letztlich auf das eine, in der Diskussion immer wiederkehrende Wort reduzieren: Rausch.<sup>744</sup>

741 Erpenbeck 1959.

742 Ebd., S.13.

743 Ebd.

744 Ebd., S.14.

Dem aus heutiger Sicht nachvollziehbar und differenzierend argumentierenden Brief wird somit unterstellt, lediglich das Rausch-Erlebnis der Wagner-Hörer\*innen retten und legitimieren zu wollen. In diesem Kontext zitiert Erpenbeck auch Paul Dessau, der „auch warnend auf das ‚Rauschgift‘ in Wagners Werk“ verweise.<sup>745</sup> An dieser Stelle zieht Erpenbeck auch eine Parallele von der Gefährlichkeit Wagners zur aus seiner Sicht ebenso gefährlichen populären Musik: „Hier soll nur eingeworfen werden, daß [auch] eine gewisse Art von Tanz- und Schlagermusik, die zum Teil nicht einmal mehr als Musik zu bezeichnen ist, sehr böses Rauschgift ist.“<sup>746</sup> Der Text über den Wagnerdiskurs zieht somit eine Parallele zu einer anderen Problematik der DDR-Kulturpolitik: Dem Umgang mit (westlicher), moderner sogenannter Unterhaltungsmusik.<sup>747</sup>

3. Das Fazit des Artikels ist deutlich: Wiederum mit einem Paul-Dessau-Zitat macht Erpenbeck klar, dass der Diskurs um Wagner kein ästhetischer sei: „Dabei geht es mir in erster Linie nicht um den Künstler, sondern um die politische Seite.“<sup>748</sup> Nötig sei also eine umfassende ideologische „musische Erziehung“ – und zwar aller mit Wagner in Berührung Kommenden, um die Gefahr, die von seinem Werk ausgehe, erkennen und bannen zu können: eine Erziehung „vor allem auch der ausübenden Künstler, der Programmgestalter, der Kulturfunktionäre, übrigens nicht nur der Jugend, sondern ebenso der älteren Theaterbesucher – nach den Gesichtspunkten der marxistischen Ästhetik[.]“<sup>749</sup>

Ende der 50er Jahre war die offizielle Linie des Diskurses also klar: Wagner sei potenziell gefährlich – dies sollte durch die Diskussion deutlich werden. In der Praxis verschwand Wagner allerdings nie von den Spielplänen der DDR-Bühnen. Ganz im Gegenteil war er – ähnlich wie im

745 Ebd.

746 Ebd., S. 15.

747 Vgl. Höhne 1991, S. 33–47.

748 Erpenbeck 1959, S. 14.

749 Ebd., S. 15.

Westen – stets ein Paradigma für den Stand der Inszenierungspraxis und Bühnenästhetik. Ein besonders markantes Beispiel soll im folgenden Kapitel besprochen werden: Die Leipziger Inszenierung des *Ring des Nibelungen* von Joachim Herz.



## Kapitel 9: Dialektisches Musiktheater? Joachim Herz' Inszenierung des *Ring des Nibelungen*

Die Inszenierung der vier Teile des *Ring des Nibelungen* in Leipzig in den Jahren 1973–1976 entsprach – wie zu zeigen sein wird – nicht nur auf ästhetischer Ebene dem Diskursideal der DDR-Kulturpolitik, sondern auch formal: Die Entstehung und Begründung von Konzeption, Erläuterungen, Widerspruch, Kritik und Lob sind detailliert in zwei ausführlichen Büchern, sogenannten *Arbeitsheften* (herausgegeben von der Akademie der Künste der DDR) festgehalten. Der in der Inszenierung intendierte Diskurs lässt sich also, auch wenn Videoaufzeichnungen bedauerlicherweise nur von kurzen Ausschnitten vorliegen,<sup>750</sup> sehr gut nachvollziehen. Ob die Intention auch in der fertigen Inszenierung deutlich wurde (oder welche anderen Diskursebenen hier potenziell noch aufgemacht wurden) muss dagegen unklar bleiben.

### *Grund-Konzept*

Joachim Herz, sein Bühnenbildner Rudolf Heinrich (der den Naturalismus des *Schlauen Fuchslein* hinter sich gelassen hatte) und das Regie-Team deuten den in den Begleit-Publikationen konsequent so genannten „Nibelungenring“<sup>751</sup> (statt des offiziellen Titels *Der Ring des Nibelungen*) als „ein Theaterstück über die Klassenkämpfe des 19. Jahrhunderts“.<sup>752</sup> Bei den Figuren handele es sich demnach „durchweg um Menschen [...]. Die Götter, Zwerge und Riesen sind durchaus menschliche Wesen, die für Gruppen von Menschen stehen.“ Dies wurde, so die Überzeugung von Herz, schon bei der Uraufführung so gelesen: „Kein Mensch hat damals mehr an Wotan geglaubt. [...] Der Mythos ist bei Wagner in jedem Falle poetisches Gleichnis und nicht mehr geglaub-

750 Wagnerian1979 2020.

751 Herz 1975a, S.29.

752 Ebd.

te Wirklichkeit.<sup>753</sup> Es sei „allgemein bekannt und wird auch von niemandem bezweifelt“,<sup>754</sup> dass der Ring „einen sozial-revolutionären Ansatz hat [...] Dieser sozialrevolutionäre Ansatz ist allerdings noch nie auf dem Theater gezeigt worden.“<sup>755</sup> Das Ziel ist also eine hochgradig konkrete Interpretation mit den Hauptfiguren „Herrn Wotan und Herrn Alberich“<sup>756</sup> und damit offenkundig eine Abgrenzung der sozialistischen Wagner-Rezeption gegen den Inszenierungsstil der BRD, vorrangig vertreten durch die Ästhetik Wieland Wagners in ‚Neu-Bayreuth‘<sup>757</sup>, welche scharf kritisiert wird: „Wenn Walhall wie ein Eisberg schemenhaft hinprojiziert wird, kann sich jeder was dabei denken, und es wird keinem auf die Füße getreten. Bei uns wird auf die Füße getreten.“<sup>758</sup> Daher sei das Entscheidende,

daß man an Stelle von Stimmungen Information bringt [...], selbst auf Kosten einer gefälligen oder atmosphärischen Dekoration. DAS hat man bisher immer gemacht. Diese Art von Dekoration geht bis zu Wieland Wagner. [...] Der Rundhorizont ist ein Symbol für das Non plus ultra des Illusionstheaters, d. h. [sic!], der Vorhang geht auf und man hat einen Himmel. Dann sind schon alle sehr glücklich. Wir haben den umgekehrten Weg beschritten.<sup>759</sup>

Trotz aller konkreten Verortung solle das Stück jedoch stets – wie schon im ersten Satz deutlich wurde, als der *Ring* eben nicht als „Musikdrama“, sondern als „Theaterstück“ bezeichnet wurde – als gemachte Bühnendarbietung mit fotorealistischen Zitaten deutlich werden:

753 Ebd., S. 30.

754 Herz 1975b, S. 40.

755 Ebd.

756 Herz 1975a, S. 31.

757 Bauer 2016, S. 8–16.

758 Herz 1975a, S. 35.

759 Heinrich 1975a, S. 40.

Aus diesem Grund sind wir davon ausgegangen, das Stück nicht in der Natur, sondern auf der Bühne zu spielen. Wir zeigen die Technik des Theaters, wir arbeiten mit ihr. Es gibt auf der Bühne Scheinwerfer, Prospekte und sogar Fotografien. Das ist ungewöhnlich bei Wagner und bisher auch noch nie gemacht worden. [...] Der RING war tabu und heilig gesprochen.<sup>760</sup>

Wie sich diese Inszenierungskonzeption konkret gestaltet, soll im Folgenden anhand von neun exemplarischen Aspekten genauer untersucht werden.

### *Exemplarische Inszenierungsstrategien*

- (a) Darstellung des Rings: Der titelgebende *Ring des Nibelungen* (in der Terminologie der Inszenierung „Nibelungenring“) ist „[a]uf der einen Seite ein Prinzip, auf der anderen Seite aber auch ein Requisit, das gestohlen, geraubt, verschenkt, genutzt oder auch nicht genutzt werden kann“.<sup>761</sup> Der Ring geht also über den konkreten Reif am Finger des Trägers beziehungsweise der Trägerin hinaus und stellt in der Interpretation des Regie-Teams einen kapitalistischen Funktionsmechanismus dar: „Er bedeutet die Möglichkeit zur ursprünglichen Akkumulation.“<sup>762</sup> Damit wird auch die im Stück angelegte Geringschätzung des eigentlichen Hortes motiviert:

Der Hort bedeutet nur das, was gerade zufällig liquid ist, die Tagesproduktion an Edelmetall, wenn man so will, das, was gerade in der Kasse ist. [...] Jeder versucht, dem anderen diesen Gold-Hort anzudrehen, aber keiner ist so dumm, drauf hereinzufallen. Jeder hat verstanden, daß ei-

760 Ebd.

761 Herz 1975a, S.32.

762 Ebd.; vgl. zum Prinzip der ursprünglichen Akkumulation auch Marx 2017, S.864–868.

gentlich etwas ganz anderes wesentlich ist, nämlich der Ring.<sup>763</sup>

Im Folgenden wird die Bedeutung des Rings im Sinne einer marxianischen<sup>764</sup> Geschichtsphilosophie konkretisiert:

Der Ring bedeutet Methoden industrieller Fertigung, bedeutet eine phänomenale Wachstumsrate, die wuchernd emporschießt. Der Ring bedeutet den Sprung von der Agrar-Welt, von der Welt des Ackerbaus, der Naturalienwirtschaft und des Handwerks hinein in die Industrielwelt. Dieser Sprung war nur zu bewältigen durch Verzicht auf Menschliches. Mit dieser sprunghaften Entwicklung war zwangsläufig Liebesverzicht verbunden, nur unmenschliche, liebelose Ausbeutung hat den Kapitalismus hochgebracht.<sup>765</sup>

Um diese Interpretation szenisch sinnfällig werden zu lassen, wird der Ring nicht als ‚normaler‘ Ring dargestellt, sondern als eine „goldene Faust“,<sup>766</sup> die Assoziationen zu einem Schlagring aufkommen lässt: „Eine Denaturierung der menschlichen Hand“. Wer diesen ‚Ring‘ getragen und wieder verloren hat, „behält an dieser Hand einen Aussatz zurück für sein weiteres Bühnendasein.“<sup>767</sup> Deutlich wird hier die Verbindung von symbolhafter Darstellung (die goldene Faust) und konkreter szenischer Metaphorik

763 Herz 1975a, S. 32.

764 Hier wird bewusst der Terminus „marxianisch“ statt „marxistisch“ benutzt, da die geschichtsphilosophische Deutung des Herz-Teams mehr mit der im 21. Jahrhundert gängigen Auslegung der Thesen von Karl Marx gemeinsam hat als mit den zeitgenössischen DDR-Lesarten, welche unter dem Adjektiv „marxistisch“ verschlagwortet wurden, welches – genau aus dem Grund des ideologischen Ge- und Missbrauchs – in der modernen Wissenschaft nur noch selten verwendet, sondern durch „marxianisch“ ersetzt wird. Vgl. Harvey 2011, S. 7.

765 Herz 1975a, S. 32.

766 Ebd., S. 33.

767 Ebd.

(der Ring als Schlagring, der physische Aussatz als symbolträchtige bildliche Übersetzung der psychischen Deformation).

- (b) Darstellung der Industrie: Die Schmieden Nibelheims werden konkret als industrielle Fertigungshalle interpretiert, welche sich über die Tetralogie im technischen Fortschritt entwickelt. Im *Rheingold* wurde „Alberichs Industriestollen unter Tage [...] ausgebaut.“<sup>768</sup> In der Beschreibung der Szene durch das Regie-Team zeigt sich wieder die sehr ‚realistische‘ und konkrete Lesart der marxianischen Interpretation:

Wir sehen Alberich am Anfang als einen noch selbst arbeitenden Primitiven. Er hat sich [...] im Laufe dieser Jahrhunderte, die vom 1. bis zum 3. Bild vergehen, etabliert. Er hat Leute, die für ihn arbeiten. Er hat seinen Bruder zum Chefingenieur gemacht, und vor allem mit Hilfe des Rheingoldes eine Formel gefunden, Metall und Feuer für seine Zwecke zu nutzen. [...] Zentral sehen Sie eine Maschineneinrichtung, es ist vielleicht ein Goldgießofen für spezielle Sachen. Dann sehen Sie eine Art Hochofen. Die Erde wird direkt angezapft. Wir sehen darin flüßiges Metall. [...] Die eigentlichen Werkhallen, wo die Produktion stattfindet, sehen wir nicht. Wir sehen vorn im Zentrum das Chefbüro, noch dreckig und unangenehm, mit Stahltüren, die es abschließen können. Alberich lebt nicht bequem. Er hat keinen Sessel. Er ist vor allem an der Produktion interessiert und ist ein ungeheurer Aufpasser. [...] Rechts und links stehen die Fotos großer Schwungräder. [...] Die Wände ringsherum sind mit Streifen strukturiert: eine stilisierte Form von Flözen, Steinkohle oder Erz. In diesem Bild war uns besonders wichtig, die Harmlosigkeit der „goldschmiedenden Zwerge“ aufzubrechen und die unheimliche Potenz der herangewachsenen Industrie darzustellen, so wie sie Wagner im Zwischenspiel zu die-

768 Herz 1975b, S. 47.

ser Szene [das Hämmern der Ambosse] gestaltet hat. Kein „Mythos“ der Sage, sondern nachvollziehbare Realität.<sup>769</sup>

Dieses Bühnenbild kehrt im zweiten Aufzug der *Götterdämmerung* wieder. Statt am Ufer des Rheins spielt die Handlung in der „Werkhalle der Firma, seit Alberichs Zeiten deutlich modernisiert. Es ist alles viel sauberer.“<sup>770</sup> Durch eine solche Regie-Entscheidung wird nicht nur die Handlung konkretisiert, sondern auch sehr viel stärker als im Stück angelegt als Einheit gezeigt: Alles bleibt sprichwörtlich ‚in der Familie‘ – Alberichs Sohn Hagen hat das Industrie-Imperium geerbt und modernisiert, er benutzt es nun für den Aufmarsch seines hier als faschistisch gelesenen „Schlägertrupp[s]“<sup>771</sup>:

Allein geblieben, trommelt Hagen den Werkschutz zusammen und es wird Stierhorn geblasen. [...] Wie bläst man in so einer Werkhalle auf dem Stierhorn? Das macht man natürlich nicht. Sondern Hagen setzt in unserem Bild die hydraulische Werksirene in Bewegung. [...] Die Mannen strömen zusammen: Das ist nun ein schlimmer, faschistoider Schlägertrupp, zum Einsatz bereit, mit Waffenausgabe.<sup>772</sup>

Deutlich wird hier die geschichtswissenschaftliche These, dass sich der Faschismus nicht ohne den Kapitalismus hätte entwickeln können.<sup>773</sup>

- (c) Deutung der Gibichungen: Dies spiegelt sich auch in der Deutung des Gibichungen-Clans:

769 Ebd.

770 Herz 1980, S. 27.

771 Ebd., S. 28.

772 Ebd.

773 Zum Zusammenhang von Kapitalismus und Faschismus und dessen künstlerischer Verarbeitung vgl. Köhler 2004, S. 163.

[D]iese Firma Hagen & Gunther ist etwas von Wagner historisch unerhört hellichtig Erschautes: Das Bündnis des schwächlichen Wotan-Abkömmlings Gunther, des Auch-Aristokraten, des Auch-noch-Feudalherrn mit dem Sohn, dem sehr beschmutzten Sohn des neuen Industriekapitals, nämlich Herrn Hagen. Beide haben ihre Absichten. Hagen denkt nicht daran, für Gunther etwas zu tun, er wird ihn demnächst beseitigen, wenn Gunther für ihn das geleistet hat, was er leisten soll. [...] Gunther ist seinerseits mißtrauisch Hagen gegenüber, er mag ihn im Grunde nicht, aber er ist notwendig, er braucht ihn, denn ohne Hagens Aktivität, Wirklichkeitssinn und alles brechende Brutalität – als Chef der Mannen – würde Gunther keine so sehr gute Figur abgeben. Gunther wiederum ist notwendig, weil er das „schöne Bild“ für die Massen bietet. Er kann so schön grüßen, wenn er vor die Öffentlichkeit tritt, er macht die Honneurs: noch ganz der „Herr aus gutem Hause, da sieht man’s eben mal ...“ Er repräsentiert und liefert eine Art von „Kaiserfigur“. Im Grunde haben wir in dem Brüderpaar bekannte Figuren vor uns. [Wir] erzählen eine Geschichte, in der die Prototypen des 19. Jahrhunderts die Hauptakteure sind.<sup>774</sup>

Gunther wird hier mit dem deutschen Kaiser assoziiert, steht also für die Klasse des überkommenen Adels und Großbürgertums. Diese – so die Lesart des Inszenierungsteams – ebnete zuerst dem ausbeuterischen Industriekapitalismus und dann (damit zwangsläufig verbunden) dem brutalistischen Faschismus den Weg. Solch scharfe Kritik an der ‚herrschenden Klasse‘ wird auch in der Interpretation der Götter deutlich.

- (d) Darstellung der Götter: Wotan und die Göttersippe werden vermenschlicht, das Wort Gott „nur als Arbeitsterminus“<sup>775</sup> betrachtet. Die Göttinnen und Götter sind in der Inszenierung „Symbolfiguren für Mächtige, für Herrschende, die es sehr schwer ha-

774 Herz 1980, S. 23f.

775 Heinrich 1975a, S. 43.

ben, ihren sogenannten Gottheitsanspruch durchzusetzen“,<sup>776</sup> also ein Symbol für die (aus DDR-Sicht ehemals) herrschende Klasse. Besonders deutlich wird der historizistische Blickwinkel auf den Verfall dieser Klasse an der Figur Wotan: Dieser „war einmal eine positive Figur. Ihm verdankt man die Codifizierung des Rechts [...] Früher herrschte überall Mord und Todschatz [sic!].“<sup>777</sup> *Das Rheingold* setze aber an einem Punkt ein, an dem sich – wiederum benutzen Herz und Heinrich marxianische Terminologie – „neue Produktionsformen [...], neue Formen des Zusammenlebens“ gebildet hätten und Wotan damit „etwas überholt“ ist. Wotan reagiere darauf wie folgt:

Da seine Zeit eigentlich vorbei ist, will er sich einzementieren. Er mag nicht mehr, daß Fragen gestellt werden. Er verlangt, daß geglaubt wird. Die ersten Worte, die er im Stück sagt, lauten: „Vollendet das ewige Werk“. Er setzt schon den Schlußpunkt, ehe es losgeht. Es ist eine abschließende Aktion, dieser Walhall-Bau: Bitte keine Experimente! Je mehr Wotan unaktuell wird, desto mehr muß er sich nun durch den Mythos untermauern.<sup>778</sup>

Die Interpretation der anderen Götter wird individualisiert – im Gegensatz zur gängigen Inszenierungspraxis, welche Fricka, Freia, Donner und Froh oft als Gruppe inszeniert und nur Erda in ihrer Funktion als scheinbar allwissende „Ur-Wala“<sup>779</sup> abgrenzt. Donner steht hier für ein altes, als faschistisch gelesenes Prinzip, welches Wotan überwunden habe:

Darf ich ihm endlich in die Fresse schlagen? Dieses Prinzip ist also, lieber zuzuschlagen, als zu diskutieren. Für ihn ist besser erst ein Gewitter, dann Ruhe und Ordnung. Man nannte das einmal das Stahlbad des Krieges. Wotan

776 Ebd.

777 Herz 1975b, S. 43.

778 Ebd., S. 44.

779 Wagner 2013, S. 73

läßt ihn nicht gewähren, den [sic!] er weiß, was danach käme, nämlich nur rohe Gewalt und das Zusammenbrechen seines Herrschaftssystems. Es wäre dann aus mit Wotan. Es käme dann die faschistische Lösung.<sup>780</sup>

Dem gegenübergestellt wird Freia als Verkörperung für „das schöpferische Prinzip. Sie ist das Prinzip, immer jung zu sein, immer flexibel, immer sich anzupassen. Sie ist das Gegenteil von Ausbetonierung von Macht.“<sup>781</sup> Um die Einzelstellung von Freia klar zu machen, trägt diese ein von der leicht zerschlissenen großbürgerlichen Kleidung der Götter abgesetztes, leuchtend rotes Kleid.<sup>782</sup> In dieser marxianisch-historizistischen Lesart entsteht ein Interpretationsproblem mit Erda: Eine übergeordnete Ur-Göttin mit ewiger Weisheit wäre nicht schlüssig. Erda wird also interpretiert als Wotans ‚Supercomputer‘, der aber nur aus dem Wissen der herrschenden Klasse Diagnosen stellen kann – Erda kann also nur die Informationen verarbeiten, die ihr auch zugänglich sind. Demzufolge wird die Göttin im *Siegfried* auch als versteinertes Denkmal ihrer selbst, als Interieur von Walhall – und eben nicht als eigenständige Macht- und Handlungsposition – gezeigt.

Ein besonderes Augenmerk liegt auch auf der Einsicht Wotans in die historische Situation, die aber – auch hier wird der Historizismus wieder mitgedacht – nicht zu Konsequenzen führen kann:

Es ist nun höchst interessant, daß in Wotan, der die Situation völlig richtig analysiert hat und abtreten wollte (wie das herrschende Klassen so zu tun pflegen, wenn sie am Ende sind ...) dann, als er abtreten muß, der alte Adam wieder zum Vorschein kommt und er wehrt sich plötzlich. Das ist ein zauberhaft realistischer Zug an dem Stück. Als der Siegfried wirklich vor ihm steht, der neue Held mit seinem Schwert, [...] kann Wotan es nicht lassen: Es gibt einen Streit zwischen den beiden, und der junge Sieg-

780 Herz 1975b, S. 44.

781 Ebd., S. 45.

782 Benz 1998, S. 261.

fried macht Wotan klar, daß es nicht Wotans freier Wille ist, abzutreten, sondern daß er reif ist dafür. Siegfried vermasset dem Wotan herzlos die große Geste, die Pose des Granseigneurs, der freiwillig scheidet und der Jugend Platz macht, und zerhaut ihm seinen Speer ganz unfreundlich.<sup>783</sup>

- (e) Walhall: Die historische Situation spiegelt sich also in der Psychologie Wotans. Dementsprechend muss auch die „Götter-Burg“<sup>784</sup> realistisch konkret interpretiert werden. Joachim Herz kritisiert die Inszenierungsgeschichte mit einem erneuten Seitenhieb auf Wieland Wagner und dessen abstrakte Lösung:

Die ersten, von Wagner selbst noch inspirierten, Entwürfe zeigen eine große, breite, mit romanischen Stilelementen versehene Ritterburg mit einem exotischen Einschlag. Deutlich war abzulesen die Qualität und damit auch der PREIS für die Errichtung des Bauwerks. Im Laufe der RING-Praxis verflüchtigt sich dieses Motiv immer mehr. Bei Wagner – so glaubte man wohl – käme es auf Tieferes an, nicht aufs peinlich Konkrete. Der Bayreuther Meister wurde angebetet und so entstand ein immer entfernteres, romantisches, schimmerndes Walhall, zuletzt ein entfernter Eisberg. Damit aber entfernte man sich von seinem eigentlichen Zweck, nämlich Wotans prekäre Situation – sowohl als Bauherr im Entwickeln eigener Formen sowie im Zahlen der realen Kosten – deutlich zu machen.<sup>785</sup>

783 Herz 1975a, S. 38.

784 Wagner 2013, S. 24; Es fällt auf, dass Herz und sein Team schon von Anfang an von „Walhall“ statt neutral von der „Götterburg“ sprechen. Die Tatsache, dass dieser Name von Wotan erst am Ende des *Rheingolds* erfunden wird – was eigentlich perfekt in die Konzeption von Wotan als Heerführer, der am Ende der *Götterdämmerung* abdankt, gepasst hätte – bleibt unerwähnt. Stattdessen entsteht der (bei Wagner eigentlich nicht intendierte) Eindruck, dass bereits das Bauvorhaben „Götterburg“ und der damit verbundene Bauauftrag an die Riesen mit dem Projekt „Walhall“ identisch sei.

785 Herz 1975b, S. 41.

Um diese Bilder zu visualisieren und gleichzeitig einen Verfremdungseffekt und damit Distanz zum dargestellten 19. Jahrhundert zu kreieren, wurde Walhall in der Inszenierung durch eine großformatige Fotocollage dargestellt: Benutzt wurde Architektur aus dem 19. Jahrhundert, der Brüsseler Justizpalast („Diese Architektur hat eine ziemliche Brutalität, ist übermäßig groß und sehr schwer in ihren Details und hat eine deprimierende Wirkung“),<sup>786</sup> die Kaisertreppe aus dem Wiener Burgtheater sowie das Foto des Niederwalddenkmals, „eine Germania, die über den Rhein gen Westen blickt“.<sup>787</sup>

- (f) Darstellung der Riesen: Wenn eine Klasse die Macht verliert, muss eine andere Klasse – so die sehr verkürzte marxistische Schlussfolgerung – an Macht gewinnen. Diese Klasse ist die Arbeiterklasse, mit der im *Rheingold* die Riesen Fafner und Fasolt assoziiert werden, welche nicht mehr als Individuen, sondern als zwei „Polierre“<sup>788</sup> von großen Arbeitergruppen (circa 50 Statisten) mit unterschiedlichen Prinzipien interpretiert werden:

Wir sind der Meinung, [...] daß die Riesen ja nicht zwei Märchenfiguren sind, sondern eine reale Macht, eine reale Gruppe, nicht zwei Männer von 5 m Größe, sondern eine Masse, die den Bau von Walhall bewältigt hat. Das ist erstens glaubwürdiger und zweitens auf der Bühne auch viel gefährlicher und flexibler. Ein Schaumgummimann kann heute keinem mehr, auch nicht den „Göttern“, Furcht einjagen. Aber die haben sie. Die ist ja so groß, daß der Wotan zum Vertragsbruch, zum Klauen gezwungen wird, um sich vor dieser aufgewachsenen großen Masse zu behaupten. Plötzlich sind die Massen da. Es ist ein typisches Symptom des 19. Jahrhunderts. Es ist eine neue sich in-

786 Heinrich 1975a, S. 48.

787 Ebd.

788 „Polier“ (früher: „Parlier“) bezeichnet den Leiter und Sprecher einer Gruppe von Bauarbeitern oder Zimmerleuten. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 2022.

dustrialisierende Welt, die hier den alten Mächten einen neuen geschichtlichen Faktor entgegensetzt.<sup>789</sup>

Aus sozialistischer Perspektive ergibt sich durch diese Interpretation ein Problem, auf das Herz und sein Team allerdings (wohlweislich?) nicht näher eingehen: Die Riesen werden im *Ring des Nibelungen* nur bedingt positiv gezeichnet, der gegenüber seinem brutalen Bruder Fafner ‚edler‘ erscheinende Fasolt lässt sich von Loge ebenfalls überreden, auf die Macht des Rings zu setzen und wird daraufhin sofort im Bruderkampf getötet; Fafner wird im Wortsinne zum Hort-Besitzer.<sup>790</sup> Dies ließe sich – würde man die Erscheinungsform der Riesen im *Herz-Rheingold* zu Ende denken – als Erzählung über die Korruption der Arbeiterklasse lesen. In diese Richtung deutet auch eine Aussage über Fafner: Er „schwindelt und mordet sich aus der arbeitenden Klasse heraus.“ Um diesen potenziell kritischen Blick auf die Arbeiterklasse nicht zu Ende denken zu müssen, wird am Ende noch eine weitere Gruppe von (neuen?) Menschen ins Spiel gebracht.<sup>791</sup> Dies lässt sich wiederum – ohne dass dies in der ausführlich dokumentierten Konzeption näher ausgeführt wird – historizistisch interpretieren: Auch der Kampf der Arbeiterklasse war nicht von Anfang an einheitlich und problemfrei – vielmehr waren die ersten Revolutionäre (die in der Inszenierung von Ausstatter Rudolf Heinrich im Stil von Dockarbeitern des Jahres 1848 gekleidet waren)<sup>792</sup> nur eine Vorstufe für die aktuell angenommenen ‚real existierenden‘ sozialistischen Menschen.

- (g) ‚Prinzip‘ Walküre: Sehr kritisch wird Wotans ‚Lösungsversuch‘ interpretiert, mit Hilfe von gefallenem Helden eine Armee gegen die zu erwartenden Angriffe Alberichs aufzustellen. Für Herz braucht Wotan

789 Heinrich 1975a, S. 43.

790 „Ich lieg’ und besitz’: – lass mich schlafen!“; Wagner 2013, S. 212; zum Prinzip der Schatzhäufung: Marx 2017, S. 118–123.

791 Vgl. S. 308.

792 Heinrich 1975a, S. 43.

einen Heldenmythos, der ihm, wie wir wissen, einfällt am Schluß von RHEINGOLD in dieser schwer zu inszenierenden Situation, wo die Trompete das „Schwertmotiv“ zum ersten Mal bläst. Und dazu gibt es in einer Frühfassung einen herrlichen Text, den Wagner bloß leider nicht komponiert hat. Dort sagt Wotan: „Das Gold vergaben wir – nun tut uns Eisen not.“<sup>793</sup>

Das inszenatorische Ziel ist also bereits hier auf die Verbindung der abdankenden herrschenden Klasse mit nationalistischen, kriegerischen, protofaschistischen Entwicklungen hinzuweisen. Anders ausgedrückt: Wotan übernimmt hier selbst die brutalistischen Methoden Donners und besiegelt damit seinen Untergang – und den seiner Klasse. Joachim Herz beschreibt die Notwendigkeit einer „Ideologie“ für Wotan: Es sei „verbreitet [worden], in Walhall einzuziehen sei das höchste Ziel, und dieses höchste Ziel, der Heldentod, sei höher zu achten als jeder ökonomische Gewinn. Das kommt uns ja nun ganz bekannt vor.“<sup>794</sup> Wotan benötigt also

Leute, die auf Genüsse zu verzichten bereit sind, weil sie ein Ideal haben, und das ist [...] das Heldenideal des sich gegenseitig Totschlagens [...] Ein ganz wichtiger Gesichtspunkt [...]: Als ein echter Orden sind die gekürten Helden ja frei von jeder persönlichen Bindung und von jeder ehelichen und Liebesbindung an eine Frau, wenn sie nach Walhall kommen. Sie kriegen die Huris vom Staat, von Vater Wotan, gestellt. Die „Wunschmädchen“ werden ihnen dort geboten, zauberhaft, ohne irdische Konkurrenz. Aber mitbringen können sie sich keine, denn dann stünden die Helden ja nicht mehr Wotan allein zur Verfügung. Sie müssen aber nur ihm zur Verfügung stehen, und dafür schickt ihnen Wotan Wunschmädchen.<sup>795</sup>

793 Herz 1975c, S. 55.

794 Herz 1975a, S. 37.

795 Ebd.

Deutlich wird hier wieder die konkret-realistische Konzeption der Inszenierung, welche Tabu-Themen nicht ausspart: Die Themen (Zwangs-)Prostitution im Krieg sowie die Konstruktion von blindem Gehorsam durch eine Machtelite und dessen Absicherung durch Helden-Narrative und Isolierung vom wahren Leben werden in den Fokus gerückt. Szenisch wird „durchaus das Schlachtfeld“<sup>796</sup> gezeigt, auf dem die Heldenauswahl stattfindet:

Bekanntlich sind solche „Orte“ meist gänzlich unbedeutend, wären nicht Schlachten darauf passiert. Wir bauen in der Mitte der Bühne eine kleine Kasematte, als Akzent und kleine Spielfläche. Dahinter ist ein Prospekt gespannt, von einer Seitenbühne zur anderen, dessen untere 2 m mit einem Blutrot gestrichen sind. Auf dem Boden liegt ein Bodentuch mit großen „Blutlachen“ aus Kunstleder, glänzend, und schwarzem, ekelhaftem, zerstampftem Feld. Darauf Gruppen der „Toten“, realistisch, anonym, mit ihren Verwundungen. Oben drüber aber schwebt eine große Gloriole im Stil der Kriegerdenkmäler des 19. Jahrhunderts in billigem Gold, eine Figur mit goldenen Adlerflügeln, die den Weg zum „Heldentum“ zeigt, mit Spießen, Fahnen, Symbolen des Kriegerischen. [...] [D]iese große pompöse Verherrlichung des Heroischen [...], die mißglückt, auch hier mißglücken soll, ein bewußtes schmetterndes Zitat aus dem Messing der Instrumentation.<sup>797</sup>

- (h) Trauermusik: Diese Motivik wird – ein besonders signifikanter Eingriff in die szenische Konzeption Wagners – in der *Götterdämmerung* wieder aufgegriffen. Hier inszenieren Herz und sein Team nicht nur eine neue Interpretation der Trauermusik – die eigentlich auf Siegfrieds Tod bezogen ist – sondern auch die (missbräuchliche?) Rezeption von Wagnermusik im Nationalsozialismus und (aus DDR-Sicht damit ideologisch verbunden) in der BRD:

796 Heinrich 1975b, S. 62.

797 Ebd.

Bekannt ist ja die Verwendung dieser Trauermusik aus GÖTTERDÄMMERUNG zu verschiedenen Zwecken. Auch anderer RING-Musik widerfuhr seltsame Verwendung: Als Herr Adenauer seine letzte Fahrt antrat von Bonn nach Rhöndorf auf dem Rhein, da spielte das bundesdeutsche Fernsehen „Siegfrieds Rheinfahrt“. An der Trauermusik aus GÖTTERDÄMMERUNG hängen gewisse historische Erfahrungen, aber auch von Mißbrauch und Mißdeutung abgesehen ergibt sich die Frage: Wer trauert denn hier eigentlich um wen?<sup>798</sup>

Die szenische Lösung der Leipziger Inszenierung ergibt sich aus dem Fokus der Regie auf die Geschichte Wotans und einer die C-Dur-Verklärung in der Musik misstrauisch betrachtenden musikalischen Analyse:

Da kommen ganz schlimme Dinge, wo die Musik das c-moll verläßt und in C-Dur, unter lärmenden Beckenschlägen, jede thematische Struktur verliert: Das ist der seltsam „strahlende“ Höhepunkt. Wer kann das sein, der hier trauert? Weder wir noch die Zuschauer können hier, mit dieser Musik, um Siegfried trauern, denn Siegfried war ein großer Plan des Wotan, und dieser Plan zeigte sich als völlig fehlgeplant, von Anfang an. Das Prinzip: Der gordische Knoten wird zerhauen, und dazu gehört ein Schlagetot, der sich nicht fürchtet. Das aber war den Verhältnissen nicht mehr entsprechend, die alten Zeiten waren vorbei, die neuen viel zu kompliziert. Die Gibichungen waren viel klüger. Der junge Bursche aus dem Urwald konnte mit blinder Kraft dagegen nichts ausrichten [...] In der Musik wird Sieglinde zitiert, es werden die Wälsungen zitiert, es erklingt die ganze Vorgeschichte, der tragische Weg zweier Generationen – wie Wotan ihn erlebt hat, Taten anstiftend und Menschen preisgebend. Seine Hoffnungen sind es, die hier zu Grabe getragen werden. Die Trauer-Musik ist die Wotan-Szene der Oper. Unser

Bild besteht aus lauter Pylonen mit Adlern, die wir schon kennen aus dem Schluß von RHEINGOLD. Die Szene ist pomp funèbre in Walhall. Dazwischen der einsame Wotan –, [sic!] nicht mehr vorhandene Bataillone grüßend. Der Zuschauer wird kaum Identifikation empfinden.<sup>799</sup>

In der Beschreibung dieser Szene werden noch einmal drei entscheidende Elemente der in der Konzeption verarbeiteten Diskurse deutlich: Der Fokus auf die Abdankung der herrschenden Klasse mit der ‚Begleiterscheinung‘ Militarismus; die Kritik an pompöser Verherrlichung von Krieg, Tod und Nation sowie auf der formalen Ebene die Bekräftigung des Brecht-Dogmas der Einfühlungsverhinderung.

- (i) Untergang Walhalls / Finale *Götterdämmerung*: Das Finale der *Götterdämmerung* führt diesen inszenatorischen Weg konsequent zu Ende: Walhall versinkt sichtbar im Bühnenboden; die alte herrschende Klasse musste abdanken. Ganz am Ende nehmen Herz und Heinrich Wagners letzte Regie-Anweisung aus der *Götterdämmerung* ernst: „Die Männer und Frauen schauen in sprachloser Erschütterung dem Vorgange und der Erscheinung zu. Der Vorhang fällt.“<sup>800</sup> Nach dem Untergang der Walhall-Fotomontage verändert sich der Bühnenraum vollständig: Statt der konkret-realistischen Ausstattung ist der Raum nun abstrakt in strahlendem Weiß ausgeleuchtet. Aus den Seitenbühnen und den Versenkungen treten immer mehr Statisten in Kostümen des 19. Jahrhunderts auf, die allerdings vor allem als Schattenrisse sichtbar sind und in verschiedene Richtungen suchend umherblicken. Dies lässt sich sowohl als Vermeidung einer fatalistischen Interpretation deuten<sup>801</sup> – nicht die ganze Welt ist untergegangen, sondern lediglich ein Herrschaftssystem – als auch als Hinweis auf die (aus der Perspektive des Stücks) Menschen der Zukunft, die möglicherweise ideale sozialistische Gesellschaft, die Wagner erträum-

799 Ebd.

800 Wagner 2013, S. 348.

801 Vgl. dazu den Streitpunkt im Wagner-Diskurs, ob DIE Welt oder EINE Welt untergeht, S. 284.

te. Es bleibt – nach der Konkretheit der vier Abende – ein überraschend mehrdeutiges Schlussbild, welches zu Interpretationen und Diskussionen einlädt. Tabula rasa sowohl im szenischen als auch im interpretatorischen Sinne.

## *Diskurs-Leerstellen*

Bei der Analyse der Dokumentation der *Ring*-Inszenierung fallen zwei ‚Leerstellen‘ auf: Die (eigentlich ja auch zentralen) Figuren Brünnhilde und Siegfried werden verhältnismäßig sehr knapp behandelt; die Thematik des Antisemitismus in Wagners Werk fehlt völlig. Im Fall Brünnhildes und Siegfrieds lässt sich das aus der Konzeption heraus begründen: Eine historisch-konkrete, die historische Entwicklungslinie der Industrialisierung und der Klassenkämpfe ins Zentrum stellende Lesart hat naturgemäß Schwierigkeiten mit den idealistisch gezeichneten ‚Erlösungsfiguren‘ Brünnhilde und Siegfried. Siegfried wird des Öfteren als „Schlagetot“ bezeichnet,<sup>802</sup> als von der Anlage (dem Plan Wotans) her defekte Figur, die notwendig scheitern muss. Somit bleibt nur, die Nicht-Verbindung Siegfrieds mit dem Volk zu inszenieren:

„Siegfrieds Rheinfahrt“ ist bei uns eine Szene [und nicht, wie bei Wagner vorgesehen, ein orchestrales Zwischenspiel], weil wir der Meinung sind, es müsse doch einmal gezeigt werden die Hoffnung, die das Volk in diesen Helden setzt. [A]uf ihn hofft man wie auf einen Messias, der da kommen und die Probleme lösen möge; denn Probleme gibt es zu lösen. Wir wollen daher zeigen, wie es beinahe – aber eben nur beinahe – zu einer Berührung zwischen Siegfried und dem Volk kommt. Denn Siegfried zieht eigentlich nur vorbei, und die Leute vermögen ihm gar nicht zu sagen, was sie von ihm erwarten.<sup>803</sup>

Erst in der Verbindung des Helden mit dem Volk wäre, so die sozialistische Lesart, eine echte Veränderung möglich. Konsequenterweise schei-

802 Beispielsweise Herz/Heinrich 1980, S.10.

803 Herz 1980, S.23.

tert der Held, das Volk aber emanzipiert sich. So ist auch die Szene, bei der Wagner vorgibt, die Hand des toten Siegfried würde sich erheben, anders – nämlich durch eine eigenständige Handlung des Volkes – gelöst:

Wie sich Hagen als der Mörder Siegfrieds daranmacht [sic!], dem Aufgebarhten den „Ring des Nibelungen“, das Symbol der Macht zu entreißen – in Wagners Regieanweisung geschieht das mythische Wunder, daß der Tote verweigernd seine Hand hebt –, greifen die Männer und Frauen ein, um zu verhindern, daß Hagen – in Leipzig als Großindustrieller interpretiert – dadurch Macht über sie erhält. Das mythische Bild wird in die Konfrontation der handelnden Männer und Frauen mit Hagens Leibgarde, den Mannen, aufgelöst.<sup>804</sup>

Hier wird exemplarisch deutlich, wie wenig Herz mit ‚Helden‘ anfangen kann – viel mehr Interpretation bietet die Inszenierung bei den negativ gezeichneten Figuren, Siegfried bleibt verhältnismäßig blass – der eigentliche ‚Held‘ ist das Volk.

Diese Blassheit trifft auch auf Brünnhilde zu, zu der Herz und seinem Team wenig mehr als Ironie einfällt, sie „hat sich [zu Beginn der *Götterdämmerung*] eine neue Klarinette gekauft. Sie hat ein weibliches, weiches Motiv bekommen, das es zuvor noch nicht gab.“ Sie ist „zum Vollweib verblödet“;<sup>805</sup> am Ende hält sie einen Schlussmonolog „an ihr Pferd“.<sup>806</sup> Herz und Heinrich üben durchaus Kritik am Frauenbild im *Ring*: „Frauen müssen nämlich offenbar gezähmt oder niedergezwungen werden, das ist die normale Grundhaltung dieser Männergesellschaft.“<sup>807</sup> Die Inszenierung bleibt auf der Ebene, dieses Frauenbild denunziatorisch auszustellen, arbeitet aber nicht (wie etwa bei der Darstellung des Volkes) auf eine emanzipatorische Veränderung hin.<sup>808</sup>

804 Kolland 1976.

805 Herz 1980, S. 22.

806 Ebd., S. 30.

807 Ebd., S. 24.

808 Vgl. zum offiziellen Frauenbild in der DDR: Weise 2003, S. 27–35.

Gänzlich verzichtet wird auf eine Auseinandersetzung mit dem im *Ring* deutlich vorhandenen Antisemitismus.<sup>809</sup> Ganz der DDR-Ideologie entsprechend, dass es Antisemitismus in dieser nicht mehr geben dürfe und auch nicht mehr gebe,<sup>810</sup> wird das Thema gänzlich ausgeklammert. In den beiden jeweils über 80 Seiten starken dokumentierenden Arbeitsheften sowie dem ausführlichen (internationalen) Kritikenpiegel kommen die Wörter „Juden“ und „Antisemitismus“ nicht vor. Somit wird deutlich, dass das Phänomen der Nicht-Beschäftigung mit diesem Thema erstens nicht im zeitgenössischen Wagner-Diskurs präsent war – auch die internationalen Rezensionen kritisieren das Fehlen des Diskurses nicht – als auch speziell in der DDR bewusst ausgeklammert wurde: Kapitalismuskritik wurde (und wird bis heute)<sup>811</sup> oft mit antisemitischen Stereotypen und Klischees verklammert und ‚begründet‘; in der DDR wurde jedoch versucht, diese beiden Themen zu separieren – arbeitete man doch dem eigenen Selbstbild entsprechend gegen den Kapitalismus, aber ebenso gegen Faschismus und Rassismus.<sup>812</sup>

## *Rezeption*

Die Rezeption der Inszenierung ist gut dokumentiert<sup>813</sup> und kann daher hier in Kürze zusammenfassend dargestellt werden: Insgesamt gab es ein überwältigend positives Presse-Echo (auch international); nur vereinzelt wurde Kritik geübt. Auf einige für das Thema der Opern-Diskurse besonders interessante Aspekte soll hier eingegangen werden.

Das sozialistische Diskurs-Ideal wird ernstgenommen: So wurde im offiziellen Dokumentations-Arbeitsheft der Akademie der Künste nicht nur der überwältigend positive Kritikenpiegel abgedruckt, sondern auch eine sehr kritische, die Konzeption aus marxistischer Logik heraus ablehnende Kritik des Historikers Ulrich Reinisch. Laut die-

809 Vgl. Fischer 2000, S. 14ff.

810 Benz 2018, S. 7.

811 Vgl. in jüngster Zeit die antisemitischen Anfeindungen und Ausschreitungen bei den sogenannten „Corona-Demos“: Jüdische Allgemeine 2022.

812 Benz 2016, S. 61.

813 Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik 1980; sowie Benz 1998.

ser Kritik wurde der „Widerspruch, antikapitalistische Grundtendenz Wagners bei gleichzeitig rückwärts orientierter Haltung“ in der „Leipziger Konzeption nicht beachtet.“<sup>814</sup> Reinisch konstatiert sogar eine falsche Auffassung des Historizismus:

[D]er Akt der Unterjochung Nibelheims [...] wird als ursprüngliche Akkumulation des Kapitals gedeutet. Diese Interpretation des Wagnerschen Fabelstoffes als konkrete Abbildung historischer Zustände mußte innerhalb der Aufführung zu falschen Einschätzungen des Geschichtsprozesses selbst führen. Die ursprüngliche Akkumulation, und dies ist von außerordentlicher Wichtigkeit, bewirkte ja in der Tendenz nichts anderes, als die Freisetzung des Individuums von direkter Abhängigkeit, von gebundenen patriarchalischen Verhältnissen, die auf unmittelbarem Zwang beruhten. Der freie Lohnarbeiter, der als Resultat jenes Prozesses erscheint, selbst wenn er gewaltsam aus bisherigen gemütlichen Knechtschaftsverhältnissen vertrieben wurde, ist nun logisch nahezu das Gegenteil dessen, was szenisch [...] in Leipzig dargestellt wurde.<sup>815</sup>

Es bleibt diffus, ob sich Reinisch' Kritik auf die Darstellung der Riesen oder der Nibelungen bezieht; deutlich wird jedoch, dass er mehr im Sinne einer marxistisch-konformen Auslegung des Terminus „ursprüngliche Akkumulation“, der die Befreiung des Arbeiters aus patriarchalen Strukturen hervorhebt als im ursprünglichen, marxianischen Sinne argumentiert: Bei Marx wird der Prozess der „ursprünglichen Akkumulation“ ungeschönt als Verelendung der Arbeiterklasse mit den Folgen von Alkoholismus und Verrohung dargestellt, nur bedingt als Vorstufe der Befreiung des Proletariats.<sup>816</sup> Pointiert ließe sich also formulieren: Die Leipziger *Ring*-Inszenierung ist eher marxianisch als marxistisch.<sup>817</sup>

814 Wittig/Irmer/Herz/Schlegel/Hamm/Stompor/Meyer/Reinisch/Röhlig/Neef/Matthus/Kunad 1975, S. 75.

815 Ebd.

816 Marx 2017, S. 868–890.

817 Vgl. Fußnote 764.

Auf der anderen Seite wurde die Inszenierung auch von sozialistischen Rezensenten ausdrücklich gelobt: „Die theoretisch schon oft konstatierte antikapitalistische Tendenz des Zyklus [werde] auf der Bühne konsequent hervorgekehrt“;<sup>818</sup> „Herz und [...] Heinrich [spannen] konsequent den Bogen von den Anfängen der Klassengesellschaft bis zu ihrer Überwindung“;<sup>819</sup> die Aufführung erobere die Tetralogie für das „realistische Musiktheater“.<sup>820</sup> Hingewiesen wird explizit auf die Bedeutung des bisherigen Wagner-Diskurses in der DDR: „Die neue Inszenierung war erst möglich, nachdem [...] in der DDR eine langjährige Auseinandersetzung mit dem Opernerbe stattgefunden hat.“<sup>821</sup> Eine Rezension (aus Westdeutschland!) geht sogar so weit, die Produktion als Aufhänger einer ‚Versöhnung‘ von Marx und Wagner zu benutzen und somit den Diskurs um eine Vereinbarkeit von Wagner mit der sozialistischen Gesellschaft wieder aufzugreifen. Eine kurze Beschreibung des Regiekonzepts ist der Auftakt zu einem längeren Exkurs:

Wenn Marx in einem Brief an Engels vom Bayreuther „Narrenfest“, von den Begleitumständen dieses nationalen und internationalen Rummels aus dem Jahr 1876 in höchst abfälliger Weise spricht, so kann man dazu keinen besseren Zeugen finden als Wagner selbst. Er hat Kaiser und Fürsten im Festspielhaus gehabt, und das künstlerische Resultat ist derart, daß Wagner sagt, „er möchte sterben“ ... Wagners damaliges Resümee: „Ich und mein Werk haben keinen Boden in dieser Zeit“. Und wenn früher der Feudaladel, dann die Naziprominenz und heute die Geldaristokratie in Bayreuth-Tourismus machen, so zieht es diese Karawane gewiß nicht nach der Musik. [...] Und wenn man Richard Wagner auch gewiß so manches ankreiden kann und muß, so doch eines gewiß nicht: daß alt- und neureiche Prominenz so mit Blödheit und Taub-

818 Schäfer 1973.

819 Kolland 1976, S. 66.

820 Ebd.

821 Kolland 1975.

heit geschlagen ist, daß sie es genießt, sich das Urteil des eigenen Untergangs vorspielen zu lassen.<sup>822</sup>

Deutlich werden in diesem Zitat sowohl die aus linker Sicht postulierte Kontinuität von Feudaladel über Nationalsozialismus zum ‚Geldadel‘ der BRD als auch die Abgrenzung der Leipziger Aufführung von den Bayreuther Festspielen: Diese Inszenierung eigne sich sicherlich nicht als Unterhaltung für die neue ‚Oberschicht‘.

In den Kritiken wird auch auf die Übereinstimmung der musikalischen Interpretation mit der szenischen Umsetzung eingegangen.<sup>823</sup>

Ganz in das Konzept eines konsequenten Anti-Illusionismus integriert Gert Bahner am Dirigentenpult das musikalische Geschehen. Da steigen keine verhüllenden Nebel aus einem unterirdischen Orchesterschacht auf, da kommen metallisch geschärfte, funktionsgebundene Klänge an die Oberfläche, die die Konflikte der Handlung von der musikalischen Seite aus dechiffrieren und verdichten. [I]nsgesamt ist das ein Wagner ohne Schlacken, ohne peinliche Ausdrucks-drücker [sic!], ein kerniges und gespanntes Musizieren, das der hier so folgerichtig und vital vorgenommenen szenischen Entschlüsselung dient.<sup>824</sup>

Eine andere Kritik stellt die Leipziger Aufführung sogar in Bezug zur beginnenden historischen Wagner-Aufführungspraxis:

Vielsagend, daß die beiden interessantesten Wagner-Interpretationen der letzten anderthalb Jahrzehnte von Mozart (Karl Böhm bei TRISTAN) oder von der Moderne kommen (Pierre Boulez beim PARSIFAL). Ihre Partiturtreue, die flüssigen Tempi, die Auflichtung, die polyphone Stimmigkeit, das ausgewogene Verhältnis zwischen

822 Neumann 1974, S. 64f.

823 Ganz im Gegensatz zur Rezeption der *Elektra*, in der fortlaufend kritisiert wurde, dass Inszenierung (Ruth Berghaus) und Musikalische Leitung (Otmar Suitner) nicht zueinander passten.

824 Schwinger 1973.

den großen Formeinheiten und dem Detail, Dramatik unter Verzicht auf Überhitztes [sic!], Rubatoexzesse und so fort, oder die Rücksicht dem Sänger gegenüber entsprechen dem Willen des Komponisten. (Ihn überliefert besonders Heinrich Porges' Dokument „Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876“.) Zwar ist der Schritt von Leipzigs Nibelungenpult bis zu diesem Ideal noch weit, doch tritt Gert Bahner unter anderem gegen Ästhetizismen an: das ist ebenfalls nötig und neu. Er vertraut der Partitur, wenn er zum Beispiel den Walkürenritt wahrhaftig (also barbarisch) statt verlogen (glanzvoll) dirigiert.<sup>825</sup>

Deutlich wird aus beiden Pressestimmen, dass die musikalische Interpretation ganz im Sinne der Gesamt-Deutung des Regie-Konzepts stand, demnach Wagners Idealen eines „Gesamtkunstwerks“ und der szenischen Sinnfälligkeit von Musik als dramatischem Ausdrucksmittel entsprach.

Schlussendlich wurde der Leipziger *Ring* als das interpretiert, was er zu sein beabsichtigte: der „längst fällige [...] Anti-Bayreuth-Ring“.<sup>826</sup> In mehreren Rezensionen wird der Herz-*Ring* mit der berühmten Inszenierung Wieland Wagners in Bayreuth<sup>827</sup> verglichen. Besonders markant in einer Rezension der Deutschen Volkszeitung aus Düsseldorf:

Gewiß war nach den vorherigen Teilen zu erwarten, daß am Ende der Leipziger GÖTTERDÄMMERUNG – also nach der Destruktion der Walhall- und Alberich-Welt, den Symbolen für die Klassengesellschaften – die befreite Menschheit auf der Bühne erscheinen und daß Herz Wagners diesbezügliche Regieanweisung beim Wort neh-

825 Wittig 1974; Vgl. zu den Versuchen, das Konzept der historisch-informierten Aufführungspraxis auf die Werke Wagners anzuwenden auch das DFG-Erkenntnistransferprojekt „Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert“ des Forschungsinstituts für Musiktheater in Zusammenarbeit mit Concerto Köln und Kent Nagano; Universität Bayreuth 2022.

826 Schwinger 1973.

827 Vgl. Bauer 2016, S. 19–46.

men würde: „Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen Männer und Frauen,“ – und das sind die in die RING-Handlung nicht verstrickten, sondern ihre Auswirkungen erleidenden Menschen – „in höchster Ergriffenheit den wachsenden Feuerschein am Himmel“, häufig wird nämlich diese Bemerkung beiseite geschoben, so in der letzten Bayreuther Inszenierung durch den Wagner-Enkel, bei deren Schlußbild die Bühne menschenleer war, als wäre mit dem Untergang der RING-Welt die gesamte Menschheit ausgelöscht: insofern spiegeln die unterschiedlichen Schlußinterpretationen auch die verschiedenartige gesellschaftliche Perspektive von Ost und West wider.<sup>828</sup>

## *Wirkung*

Geschichtspessimismus im Westen, optimistischer Blick in die Zukunft im Osten also? Nicht ganz, denn im Jahr 1976, also drei Jahre nach dem Beginn des Leipziger *Rings* und im selben Jahr wie die dortige *Götterdämmerung*, kam auch in Bayreuth eine neue Inszenierung der Tetralogie auf die Bühne: Der später sogenannte ‚Jahrhundertring‘ in der Inszenierung des französischen Regisseurs Patrice Chéreau unter der musikalischen Leitung von Pierre Boulez.<sup>829</sup> Der Einfluss der Leipziger Konzeption auf diese Inszenierung ist eindeutig: Sowohl die allgemeine zeitliche Verortung der Handlung in der Entstehungszeit als auch die Bebilderung als Industriehalle (Nibelheim) beziehungsweise Gründerzeit-Villa (Walhall) entsprechen den Leipziger Lösungen. Ebenso identisch ist das Schlussbild mit den Menschen im leeren Raum, die in eine ungewisse Zukunft blicken. Auch wenn die Bayreuther Fassung in Details abweicht (so wird etwa der Rhein in Bayreuth, die Industrialisierung betonend, als Stauwehr gedeutet; die Riesen dagegen treten als im Wortsinne ‚riesige‘ Märchengestalten mit übergroßen Köpfen auf) sind Grund-Konzeption und -aussage der beiden Inszenierungen beinahe identisch. Ohne den Leipziger *Ring* und dessen ‚Vorarbeit‘ wäre

828 Kolland 1976, S. 65.

829 Vgl. Bauer 2016, S. 264–323.

die Bayreuther Inszenierung wohl nicht in dieser Form möglich gewesen. Eine detaillierte Vergleichsstudie zu diesem Thema steht noch aus, wäre aber sicherlich erkenntnisfördernd für den Einfluss der ‚Ost-Ästhetik‘ des diskursiven Musiktheaters als Synthese der Stile Felsensteins und Brechts auf das (west-)deutsche Regietheater.



## Fazit und Ausblick



Die in dieser Studie vorgelegten Analysen hatten das Ziel, die eingangs aufgestellten Thesen zu erhärten. Hier werden nun noch einmal entscheidende Argumente zusammengefasst.

- (a) Die These, dass die Ästhetik des Regietheaters maßgeblich durch die Entwicklung der Opern- und Musiktheaterregie in der DDR geprägt wurde, kann bestätigt werden. Schon die hier verhandelten Beispiele zeigen eine Vielzahl an unterschiedlichen Regiekonzeptionen im Sinne des interpretierenden Regietheaters. So wurden in der DDR etwa folgende Stile praktiziert: das naturalistische Theater Walter Felsensteins (als prominentester Vertreter eines Sozialistischen Realismus), das verfremdende Epische Theater in der Tradition Brechts, ein die Werke des sogenannten „Erbes“ ‚übersetzendes‘ ‚dialektisch‘ genanntes Inszenieren im Sinne einer Aktualisierung von Historie; aber auch performative Formen (*Missa Nigra*) und das Genre der Oper medial transferierende Projekte („Funkoper“ *Fetzers Flucht*). Alle diese Versuche wurden (wenn auch zum Teil stark kritisiert und verboten) durch bewusste staatliche Entscheidungen und Gelder angestoßen und breit diskutiert.
- (b) Die Analysen haben – anhand ausgewählter Beispiele – ebenfalls bestätigt, wie stark der öffentlich geführte Diskurs in der DDR (ganz im Gegensatz zur NS-Kulturpolitik) war: Verwiesen sei sowohl auf die Inhalte der Werke (etwa *Fetzers Flucht* und *Missa Nigra*), aber auch auf die ausführlichen Programmhefte, Zeitungskritiken, Zeitschriftenbeiträge, Leserbriefe, Konzeptionssitzungsprotokolle und Symposien, welche in dieser Arbeit erstmals einer ausführlichen Diskursanalyse unterzogen wurden. Auffällig ist die offene und breite Ausrichtung der Diskurse: Vom Versuch, aufbauend auf der Tradition eine „neue Nationaloper“ zu schaffen über die Idee, das Genre Oper breiteren Publikumsschichten zugänglich zu machen bis hin zu den Fragen nach dem Umgang mit dem „Erbe“ und nach der ‚korrekten‘ sozialistischen Inszenierungsästhetik wurden viele Sub-Diskurse angestoßen und ausführlich geführt.

- (c) Schon in der ersten überlieferten totalitären Staatskonzeption, Platons *Politeia*, wurde ein Widerspruch zwischen absolut-totalitär-idealisiertem Anspruch und dem Ziel, die Staatsbürger\*innen intellektuell zu überzeugen, deutlich; mithin zwischen Historizismus und sozialtechnischer Einstellung. Dieser Widerspruch und die daraus resultierenden Probleme totalitärer Systeme mit Kunst im Allgemeinen, Musik, Theater und Musiktheater im Besonderen wurden herausgearbeitet. In der DDR manifestierte sich dieser Widerspruch in der Realität zwischen breit angelegten Diskursen, öffentlicher Förderung und Anteilnahme staatlicher Stellen an der Kunst einerseits; vernichtender Kritik, orchestrierten Kampagnen, Zensur und Verboten andererseits. Beispielhaft sind hier die Kampagnen und Zensurmaßnahmen gegen *Fetzers Flucht* und Berghaus' *Elektra*-Inszenierung zu nennen.
- (d) Der ‚Konstruktionsfehler‘ eines sozialistischen totalitären Staates (im Gegensatz zum faschistisch-totalitären NS-Staat, der das Musiktheater rigoros überwachte und auf repräsentative, scheinbar unpolitische Linie brachte) war, dass er beides wollte: Ein konformes ‚Staats-Theater‘ UND eine lebendige, diskursive Kunst, die mithelfen sollte, den Sozialismus zu einer idealen Zukunft fortzuentwickeln. Dieser Widerspruch führte dazu, dass Künstler\*innen die Möglichkeit gegeben wurde – sofern sie die Bausteine der sozialistischen Rhetorik geschickt anzuwenden wussten – jede Art von Werk- und Regiekonzept als ‚sozialistisch‘ auszuweisen. Spätestens seit der Liberalisierung der Kulturpolitik<sup>830</sup> war damit Tür und Tor für eine wirkliche Avantgarde geöffnet: Wurden in den ersten Jahrzehnten der DDR die weitreichenden Versuche zwar ermöglicht, dann aber verboten, war seit den 1970er Jahren praktisch alles möglich, wie die Musiktheater-Performance *Missa Nigra* sowie die das Werk in die Entstehungszeit versetzende Inszenierung des *Ring des Nibelungen* durch Joachim Herz zeigen. Da die staatliche Subventionierung und das öffentliche Interesse an Oper, Musiktheater und den damit verbundenen Diskursen gleichbleibend hoch war, wurden ideale Bedingungen für eine Weiterentwicklung dieser Kunstform geschaffen, die auch großen Einfluss über die

830 Vgl. S. 171; Wolle 2015b, S. 37–39.

Staatsgrenzen der DDR hinaus hatte: zuerst auf Westdeutschland (beispielhaft sei der sogenannte Bayreuther „Jahrhundertring“ genannt, der drei Jahre nach der Leipziger Inszenierung große Teile der dortigen Konzeption wiederholte); später auf die wiedervereinigte BRD und das internationale Musiktheater.

Der Verfasser hofft, mit vorliegender Arbeit einen ersten systematischen Zugriff auf die Diskurse im und um das Musiktheater in der DDR geschaffen zu haben. Für die Zukunft bieten Uraufführungen und Inszenierungen aus der Zeit der Deutschen Demokratischen Republik vielfältiges Material, um die hier aufgestellten Thesen zu überprüfen und weiterzuentwickeln. Auch der Vergleich mit totalitären Systemen in anderen Ländern sowie der Abgleich mit den Musiktheaterdiskursen in demokratischen Systemen stellen hochinteressante Forschungsfelder dar. Festzuhalten bleibt, dass das Opern- und Musiktheaterschaffen in der DDR und die damit verbundenen Diskurse von einer unglaublichen Vielfalt waren und die dort tätigen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen es geschafft haben – trotz der totalitären Rahmenbedingungen – ein großartiges Musiktheatersystem aufzubauen und zu erhalten, welches bis heute, 33 Jahre nach der Wiedervereinigung Deutschlands, fortwirkt.



## Quellenverzeichnis



Abbate/Parker 2013

Carolyn Abbate und Roger Parker, *Eine Geschichte der Oper: Die letzten 400 Jahre*, München 2013.

Ackermann 1995

Volker Ackermann, *Der „echte“ Flüchtling. Deutsche Vertriebene und Flüchtlinge aus der DDR 1945–1961*, Osnabrück 1995 (*Studien zur historischen Migrationsforschung* 1).

Adler 1958

Günter Adler, „Wahllose Wagenrei – sinnvolle Wagnerpflege“, in: *Theater der Zeit* 11 (1958), S.24–26.

Aischylos 2001

Aischylos, *Die Perser. Wiedergegeben von Durs Grünbein*, Frankfurt/Main 2001.

Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik 1980

Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil: Rheingold, Walküre; II. Teil: Siegfried. Götterdämmerung*, Berlin 1980 (*Arbeitsheft* 21).

Albright 2018

Madeleine Albright, *Faschismus. Eine Warnung*, Köln 2018.

Altmann 1962

Günter Altmann, „Die neue Oper im Musikunterricht. Eine Einführung in Jean Kurt Forests Oper ‚Der arme Konrad‘“, in: *Musik in der Schule* 13 (1962), S.61–75.

Annuß 2019

Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn 2019.

Alojado Lieder Archiv 2022a

Alojado Lieder Archiv, „Schlaf, Kindlein, schlaf!“, [https://www.lieder-archiv.de/schlaf\\_kindlein\\_schlaf-notenblatt\\_300706.html](https://www.lieder-archiv.de/schlaf_kindlein_schlaf-notenblatt_300706.html) (Zugriff: 23.02.21).

Alojado Lieder Archiv 2022b

Alojado Lieder Archiv, „Wenn ich ein Vöglein wär“, [https://www.lieder-archiv.de/wenn\\_ich\\_ein\\_voeglein\\_waer-notenblatt\\_300308.html](https://www.lieder-archiv.de/wenn_ich_ein_voeglein_waer-notenblatt_300308.html) (Zugriff: 25.03.2021).

Aristophanes 2013

Aristophanes, *Die Vögel*, Stuttgart 2013.

Artaud 1980

Antonin Artaud, *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*, München 1980.

Bär 1958

Heinz Bär, „Wahllose Wagnererei?“, in: *Theater der Zeit* 7 (1958), S.20–22.

Balme 2008a

Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 4. Auflage, Berlin 2008.

Balme 2008b

Christopher Balme, „Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs“, in: Ortrud Gutjahr (Hg.), *Regietheater!*, Würzburg 2008, S.43–50.

BArch/DStO/278

Bundesarchiv, Bestand Staatsoper Berlin, „Stellungnahme der Parteileitung“, Berliner Staatsoper.

BArch/DStO/318

Bundesarchiv, Bestand Staatsoper Berlin, „Schreiben des Intendanten Dr. Pischner an Prof. Hager“, Zentralkomitee der SED, 01.03.1967.

Barck 2007

Simone Barck, *Bitterfelder Nachlese. Ein Kulturpalast, seine Konferenzen und Wirkungen*, Berlin 2007.

Basilikachor Enns St. Laurenz 2020

Basilikachor Enns St. Laurenz, „Sanktus (lateinische Messe)“, <http://www.basilikachor.at/Elemente/Messtext.pdf> (Zugriff: 23.03.2021).

Bauer 2016

Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 2*, Berlin, München 2016.

Baumert 1962

Walter Baumert, „Kunerts Flucht in den Schematismus“, in: *Neues Deutschland*, 23.12.1962, S. 4.

Becher/Eisler 1949

Johannes R. Becher (Text) / Hanns Eisler (Musik), „Nationalhymne der DDR“, <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/druckgut-nationalhymne-der-ddr.html> (Zugriff: 09.03.2021).

Beck 1991

Martin Beck, „*Rhetorische Kommunikation*“ oder „*Agitation und Propaganda*“: *Zu Funktionen der Rhetorik in der DDR*, Stuttgart 1991.

Becker 2017

Alexander Becker, *Platons „Politeia“*. *Ein systematischer Kommentar*, Stuttgart 2017.

Benz 1998

Marion Benz, *Die Wagnerinszenierungen von Joachim Herz. Studie zur theatralen Wagner-Rezeption in der DDR*, Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1998.

Benz 2016

Wolfgang Benz, „Der Antifaschismus-Mythos der DDR. Antisemitismus und Antizionismus in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Andreas H. Apelt und Maria Hufenreuter (Hg.), *Antisemitismus in der DDR und die Folgen*, Halle an der Saale 2016, S.59–78.

Benz 2018

Wolfgang Benz, „Vorwort“, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Antisemitismus in der DDR. Manifestationen und Folgen des Feindbildes Israel*, Berlin 2018, S. 7.

Benz/Eckel/Nachama 2015

Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama (Hg.), *Kunst im NS-Staat*, Berlin 2015.

Berg 2007

Michael Berg, *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst: Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, Köln 2007.

Berghaus 1967

Ruth Berghaus, „Stichworte zur Regiekonzeption“, in: Berliner Staatsoper [Deutsche Staatsoper Berlin] (Hg.), *Programmheft „Elektra“*, Berlin 1967, S.10f.

Berliner Staatsoper 1959

Berliner Staatsoper (Hg.), *Programmheft „Der Arme Konrad“*, Berlin 1959.

Bernbach 2004

Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt/Main 2004.

Bertisch 1990

Klaus Bertisch, *Regie im Theater. Ruth Berghaus*, Frankfurt/Main 1990.

Bethe 2003

Monica Bethe, „Gewänder und Masken des japanischen Theaters“, in: Ulrike Dembski und Alexandra Steiner (Hg.), *Nô Theater. Kostüme und Masken*, Wien 2003, S. 62–91.

Bibow 1967

Luzie Bibow, „Warum Kleckse statt Kunst?“, in: *Neues Deutschland*, 24.02.1967, S. 4.

Bien 2011

Fabian Bien, *Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation*, Wien, Köln 2011.

Bier/Mungen/Reichard/Reupke 2020

Silvia Bier, Anno Mungen, Tobias Reichard und Daniel Reupke (Hg.), *Hitler.Macht.Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40)*, Würzburg 2020.

Bispinck 2003

Henrik Bispinck, „Republikflucht‘. Flucht und Ausreise als Problem der DDR-Führung“, in: Dierk Hoffmann, Michael Schwartz und Hermann Wentker (Hg.), *Vor dem Mauerbau. Politik und Gesellschaft der DDR der Fünfziger Jahre*, München 2003, S. 285–309.

Bodek 1990

Richard H. Bodek, *„We are the red megaphone!“: political music, agitprop theatre, everyday life and Communist politics in Berlin during the Weimar Republic*, Diss. University of Michigan 1990.

Braun 1959

G. Braun, „Brief aus Westberlin – Von der Redaktion stark gekürzt“, in: *Theater der Zeit* 1 (1959), S. 8f.

Brecht 1961

Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt/Main 1961.

Brecht 1967a

Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 21, Frankfurt/Main 1967.

Brecht 1967b

Bertolt Brecht, „Konzeptuelle Bemerkungen zum Lehrstück“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 21, Frankfurt/Main 1967.

Brecht 1997

Bertolt Brecht, „Trommeln in der Nacht“, *Werke*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1997.

Brod 2015

Max Brod: „Sprache wird Musik“, in: Rainer Riehn (Hg.), *Leoš Janáček (Musik-Konzepte 7)*, München 2015, S. 48–49.

Bürger für Beethoven 2022

Bürger für Beethoven, „Dass Ludwig van Beethoven zum Weltkulturerbe gehört“, [https://www.buergerfuerbeethoven.de/start/Unser-Ziel-Festspielhaus-Beethoven/Die-Idee/news/Dass-Ludwig-van-Beethoven-zum-Weltkulturerbe-gehoert\\_\\_5239.html](https://www.buergerfuerbeethoven.de/start/Unser-Ziel-Festspielhaus-Beethoven/Die-Idee/news/Dass-Ludwig-van-Beethoven-zum-Weltkulturerbe-gehoert__5239.html) (Zugriff: 12. 04. 2022).

Campbell 1994

Joseph Campbell, *Die Kraft der Mythen. Bilder der Seele im Leben des Menschen*, Zürich 1994.

Caspar 2009

Helmut Caspar, *DDR-Lexikon. Von Trabi, Broiler, Stasi und Republikflucht*, Petersberg 2009.

Chorover 1982

Stephan L. Chorover, *Die Zurichtung des Menschen. Von der Verhaltenssteuerung durch die Wissenschaften*, Frankfurt/Main, New York 1982.

Cromme 2017

Rasmus Cromme, „Clemens Krauss“, in: Jürgen Schläder (Hg.), *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017, S. 216–226.

Cromme/Frank 2014

Rasmus Cromme und Dominik Frank, „Tränen lügen nicht, oder? Vom Umgang mit erzählter Geschichte“, in: *Max Joseph. Das Magazin der Bayerischen Staatsoper 2* (2013/14), München 2014, S. 70–74.

Cromme/Frank/Frühinsfeld 2014

Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld, „1937 – Die Pläne der Nationalsozialisten für die Münchner Oper“, in: *Max Joseph. Das Magazin der Bayerischen Staatsoper 1* (2014/2015), München 2014, S. 60–64.

Dessau 1975

Paul Dessau, *Notizen zu Noten*, Leipzig 1975.

Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1987

Deutscher Verlag für Musik Leipzig, *Kurt Schwaen. Opern*, Leipzig 1987.

Dippel 1958

P. Gerhardt Dippel, „Wagner gegen wahllose Wagnerei“, in: *Theater der Zeit* 10 (1958), S. 39–41.

Duden 2022

Duden, „Kitsch, der“, [https://www.duden.de/rechtschreibung/Kitsch\\_geschmackloser\\_Gegenstand](https://www.duden.de/rechtschreibung/Kitsch_geschmackloser_Gegenstand) (Zugriff: 30.03.2022).

Erpenbeck 1959

Fritz Erpenbeck, „Statt eines Schlussworts“, in: *Theater der Zeit* 1 (1959), S. 13–16.

Erren 2008

Lorenz Erren, „Selbstkritik“ und Schuldbekentnis. *Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917–1953)*, München 2008.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 2022

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, „Polier“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Polier> (Zugriff: 10.04.2022).

Exner/Flade/Lutz/Banse 2015

Ulrich Exner, Florian Flade, Martin Lutz und Dirk Banse, „Ein Teil dieser Antworten würde die Bevölkerung verunsichern“, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article148969193/Ein-Teil-dieser-Antworten-wuerde-die-Bevoelkerung-verunsichern.html> (Zugriff: 16.03.2021).

Fauth 2003

Dorothee Fauth, „Kunstlexikon. Readymade“, <https://www.hatjecantz.de/readymade-5052-0.html> (Zugriff: 10.04.2022).

FAZ 1962

o.A., „Von der SED-Kritik verdammt. Die Fernsehoper ‚Fetzers Flucht‘ wird als ‚Mißgriff‘ abgetan“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.12.1962

FDGB-Lexikon 2009

FDGB-Lexikon, „Betriebsparteiorganisation (der SED) (BPO)“, [library.fes.de/FDGB-Lexikon/texte/sachteil/b/Betriebsparteiorganisation\\_\(der\\_SED\)\\_\(BPO\).html](http://library.fes.de/FDGB-Lexikon/texte/sachteil/b/Betriebsparteiorganisation_(der_SED)_(BPO).html) (Zugriff: 30.11.2021).

Felsenstein 1960

Walter Felsenstein (Regie), *Das schlaue Füchslein*, DDR 1960, <https://www.youtube.com/watch?v=np6ca03ryNE> (Zugriff: 04. August 2021).

Felsenstein 1976

Walter Felsenstein, *Schriften. Zum Musiktheater*, Berlin 1976.

Felsenstein 1997

Walter Felsenstein, *Die Pflicht, die Wahrheit zu finden*, Frankfurt/Main 1997.

Fischer 2000

Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, Frankfurt/Main, Leipzig 2000.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.

Fischer-Lichte 2012

Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

Fränkischer Tag 1957

o.A., „Internationaler Glanz bei den Wiesbadener Festspielen“, in: *Fränkischer Tag*, 11.06.1957, S. 9.

Frank 2015

Dominik Frank, „Reichstheaterkammer und Reichsdramaturgie. Ämterverflechtung und Polykratie“, in: Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama (Hg.), *Kunst im NS-Staat*, Berlin 2015, S. 181–190.

Frank 2016

Dominik Frank, „Nationalsozialistische Ideologie und Antisemitismus auf der Opernbühne und im Diskurs“, in: Bayerische Staatsoper (Hg.), *Ergebnisse des Forschungsprojekts Bayerische Staatsoper 1933–1963. Ideologische Praxis vor und hinter den Kulissen: Antisemitismus, Verfolgung*, „Deutsche Kunst“, München 2016, S. 38–48.

Frank 2017

Dominik Frank, „Die Ästhetik der Inszenierungen“, in: Jürgen Schläder (Hg.), *Wie man wird, was man ist. Die Bayrische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017, S. 381–405.

Frank 2018

Dominik Frank, „Widerstand zwecklos? Nationaltheater und Nationalsozialismus“, in: Brigitte Dalinger und Veronika Zangl (Hg.), *Theater unter NS-Herrschaft*, Göttingen 2018, S. 149–159.

Frank/Kiendl 2020

Dominik Frank und Valerie Kiendl, „Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang‘ – Adorno, Oper, Manipulation“, in: Dominik Frank, Ulrike Hartung und Kornelius Paede (Hg.), „*Gefühle sind von Haus aus Rebellen*“. *Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 42), Würzburg 2020, S. 25–38.

Gäsche 2008

Daniel Gäsche, *Born to be wild oder Die 68er und die Musik*, Leipzig 2008.

Geiger 2004

Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004.

Gerold 1958

Prof. Dr. A. Gerold (Pseudonym), „Ein Schmutzfink aus dem Hinterhalt“, in: *Theater der Zeit* 11 (1958), S. 22.

Gibas/Gries/Jakoby/Müller 1999

Monika Gibas, Rainer Gries, Barbara Jakoby und Doris Müller (Hg.), *Wiedergeburten. Zur Geschichte der runden Jahrestage der DDR*, Leipzig 1999.

Großheim 2011

Martin Großheim, *Ho Chin Minh. Der geheimnisvolle Revolutionär*, München 2011.

Gumbert 2014

Heather L. Gumbert, *Envisioning Socialism. Television and the Cold War in the German Democratic Republic*, Michigan 2014.

Gutjahr 2008

Ortrud Gutjahr, „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater“, in: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg 2008, S. 13–25.

Hammann 2007

Joachim Hammann, *Die Heldenreise im Film*, Frankfurt/Main 2007.

Harvey 2011

David Harvey, *Marx' „Kapital“ lesen*, Hamburg 2011.

Hasche/Schölling/Fiebach 1994

Christa Hasche, Traute Schölling und Joachim Fiebach, *Theater in der DDR: Chronik und Positionen*, Berlin 1994.

Hauthal 2005

Janine Hauthal, „Theatertext“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 715f.

Heidler 2019

Manfred Heidler (Hg.), *Militärmusik und bürgerliche Musikkultur. Dokumentation zum Symposium (Militärmusik im Diskurs 14)*, Bonn 2019.

Heinemann/Pappel 2010

Michael Heinemann und Kristel Pappel, *Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz (3 Bände)*, Köln 2010.

Heinrich 1975a

Rudolf Heinrich, „Ausführungen zu Bühnenbildlösungen und Kostümfigurinen“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil. Das Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S. 40–49.

Heinrich 1975b

Rudolf Heinrich, „Gedanken zur Bühnenbildkonzeption“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil. Das Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S. 61–62.

Herold/Weiß 2014

Reinhard Herold und Heinz Weiß, „Übertragung“ in: Wolfgang Mertens (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2014, S.1005–1020.

Herz 1975a

Joachim Herz, „Zur Konzeption des NIBELUNGENRINGES. DAS RHEINGOLD“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil: Das Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S.29–40.

Herz 1975b

Joachim Herz, „Einlassungen zum Aufbau der Figuren“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil: Das Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S.40–49.

Herz 1975c

Joachim Herz, „Zur Konzeption des NIBELUNGENRINGES. DIE WALKÜRE“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil: Das Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S.49–61.

Herz 1980

Joachim Herz, „Aspekte der Fabeln SIEGFRIED und GÖTTERDÄMMERUNG. Einführungsgespräche mit dem RING-Ensemble der Leipziger Oper. II. GÖTTERDÄMMERUNG“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. II. Teil: Siegfried. Götterdämmerung*, Berlin 1980 (*Arbeitsheft 29*), S.21–30.

Herz/Heinrich 1980

Joachim Herz und Rudolf Heinrich, „Aspekte der Fabeln SIEGFRIED und GÖTTERDÄMMERUNG. Einführungsgespräche mit dem RING-Ensemble der Leipziger Oper. I. SIEGFRIED“, in: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. II. Teil: Siegfried. Götterdämmerung*, Berlin 1980 (*Arbeitsheft* 29), S. 9–21.

Hiß 1993

Guido Hiß, *Der theatralische Blick*, Berlin 1993.

Höhne 1991

Bernfried Höhne, *Jazz in der DDR. Eine Retrospektive*, Frankfurt/Main 1991.

Hoffmann 1987

Heike Hoffmann, *Darstellende Kunst als Integral grenzüberschreitender Kunstproduktionen – historische Voraussetzungen und Tendenzen in der DDR. Beispiel: Friedrich Schenker „Missa Nigra“*, Berlin 1987 (= *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters* 208, *Reihe Musiktheater* 35).

Holtz 2005

Corinne Holtz, *Ruth Berghaus. Ein Portrait*, Hamburg 2005.

Irion 2014

Claudia Irion, „Der Charakter des Spielplans bestimmt das Wesen des Theaters“. *Die Bayerische Staatsoper in München zwischen 1918 und 1943*, Frankfurt/Main 2014.

Irmer/Schmidt/Bergmann 2006

Thomas Irmer, Matthias Schmidt und Wolfgang Bergmann, *Die Bühnenrepublik: Theater in der DDR; ein kurzer Abriß mit längeren Interviews*, Bonn 2006.

Jäger 1972

Manfred Jäger, *Kulturpolitik in der DDR*, Köln 1972.

Jäger 2015

Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster 2015.

Janáček 1924

Leoš Janáček, *Příhody Lišky Bystroušky = Das schlaue Füchslein: Oper in 3 Akten*, Wien 1924.

Jandl 2022

Ernst Jandl, „Schtzngrmm“, <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/schtzngrmm-1230> (Zugriff: 23.03.2022).

Janott 2020

Friederike Johanna Janott, *Über das Ziel hinausgeschossen? Ruth Berghaus' Inszenierung der Elektra im Kontext zeitgenössischer Kulturpolitik*. Vortrag im Rahmen des Symposium *450 Jahre Staatskapelle Berlin – Eine Bestandsaufnahme. Teil IV: Mauerbau und Mauerfall – davor, dazwischen und danach*, 07.–09.02.2020, Vortragsmanuskript [unveröffentlicht].

Janott [2023]

Friederike Johanna Janott, *Ruth Berghaus inszeniert Elektra. Eine Inszenierungsanalytische Untersuchung*, Diss. Universität Hamburg [2023].

Jopke 2022

Walter Jopke, *Ideologischer Klassenkampf und sozialistisches Bewusstsein*, Berlin, Boston 2022.

Jüdische Allgemeine 2022

Jüdische Allgemeine, „91-mal Antisemitismus auf Corona-Demos seit November“, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/91-mal-antisemitismus-auf-corona-demos-seit-november/> (Zugriff: 10.04.2022).

Jungmann 2011

Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik: eine Geschichte deutscher Musikideologien*, Köln 2011.

Karasek 1978

Hellmuth Karasek, *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*, München 1978.

Kiernan 2007

Ben Kiernan, „Introduction“, in: Ben Kiernan und Caroline Hughis (Hg.), *Conflict and change in Cambodia collapse of the Pol Pot Regime January-April 1997*, New York 2007, S. vii–xix.

Kittsteiner 2008

Heinz Dieter Kittsteiner, *Weltgeist. Weltmarkt. Weltgericht*, München 2008.

Kloppenburg 2012

Josef Kloppenburg, *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte, Ästhetik, Funktionalität*, Laaber 2012.

Knaus 2011

Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber: Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart 2011.

Knopf 1986

Jan Knopf, *Brecht-Handbuch*, Stuttgart 1986.

Kobán 1997

Ilse Kobán (Hg.), „Das schlaue Füchslein“ von Leoš Janáček. „Und doch ist in der Musik nur eine Wahrheit“. Zu Walter Felsensteins Inszenierung an der Komischen Oper Berlin (1956), Anif, Salzburg, 1997.

Köhler 2004

Annabell Köhler, „Kommentar“, in: *Bertolt Brecht. Der Aufstieg des Arturo Ui. Text und Kommentar*, Frankfurt/Main 2004, S. 137–182.

Kolland 1975

Dorothea Kolland, „Nothung ist aus Stahl, nicht aus Eisen“, in: *Deutsche Volkszeitung*, 20.11.1975, S. 11.

Kolland 1976

Dorothea Kolland, „Wagners Musik auf den Begriff gebracht“, in: *Deutsche Volkszeitung*, 15.04.1976, S.11.

Konradin Medien GmbH 2022

Konradin Medien GmbH, „Musique concrète“, <https://www.wissen.de/lexikon/musique-concrete> (Zugriff: 06.04.2022).

Kosing 1967

Alfred Kosing (Hg.), *Marxistische Philosophie. Lehrbuch*, Berlin 1967.

Kotte 2005

Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien 2005.

Kr 1959

Kr [Kürzel], „Geschichte, die uns angeht. Forests ‚Der arme Konrad‘ in der Deutschen Staatsoper“, in: *Nationalzeitung*, 08.10.1959, S.5.

Kranz 1958

Dieter Kranz, „Festspielhaus oder sozialistisches Theater“, in: *Theater der Zeit* 7 (1958), S.16–20.

Krause 1958

Ernst Krause: „So nicht!“, in *Theater der Zeit* 19 (1958), S.37f.

Krause 1959

Ernst Krause, „‚Der arme Konrad‘. Oper nach Friedrich Wolf von Jean Kurt Forest“, in: *Musik und Gesellschaft* 11 (1959), S. 643–645.

Kröplin 1975

Eckart Kröplin, *Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung (Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters 67)*, Berlin 1975.

Kröplin 2020

Eckart Kröplin, *Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen*, Leipzig 2020.

Lammel 1980

Inge Lammel, *Das Arbeiterlied*, Frankfurt/Main 1980.

Lang 1927

Fritz Lang (Regie), *Metropolis*, Deutschland 1927.

Latacz 2003

Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 2003.

Leese 2011

Daniel Leese, *Mao Cult. Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*, Cambridge 2011.

Lehmann 2015

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 2015.

Lenin 1960

Wladimir Iljitsch Lenin, „Karl Marx“, in: *Werke*, Bd. 21, Berlin 1960, S. 31–82.

Lenin 1964

Wladimir Iljitsch Lenin, „Konspekt zur ‚Wissenschaft der Logik‘. Die Lehre vom Begriff“, in: *Werke*, Bd. 38, Berlin 1964, S. 156–229.

Linser 2007

Bernhard K. Linser, *Weltgeist und Weltpolitik. Hegels Philosophie des Staates und der internationalen Beziehungen*, Herbolzheim 2007.

Löbel 1963

Anna Löbel, „Fetzers Flucht‘ hat mich abgestoßen“, in: *Wochenendtribüne. Unterhaltungsbeilage*, 05.01.1963, S. 4.

Lucchesi 1988

Joachim Lucchesi, *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main 1988.

Lucchesi 1993

Joachim Lucchesi (Hg.), *Das Verhör in der Oper Die Debatte um Brecht/Dessaus „Lukullus“ 1951*, Berlin 1993.

Lutz 1993

Regine Lutz, *Schauspieler – der schönste Beruf. Einblicke in die Theaterarbeit*, München 1993.

Maschat 1991

Erik Maschat, *Erinnerung als Vermächtnis. Autobiographisches*, München 1991.

Marx 1844

Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Paris 1844.

Marx 1957

Karl Marx, „Philosophische Manuskripte“, in: *Marx/Engels-Werke*, Ergänzungsband 1, Berlin 1957.

Marx 2017

Karl Marx, *Das Kapital*, 1. Band, Leipzig 2017.

Marx/Engels/Lenin 1969

Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin, *Über Kultur, Ästhetik, Literatur*, Leipzig 1969.

Meyer 1885–1892

o.A., *Meyers Konversations-Lexikon*, Band 15, Leipzig, Wien 1885–1892.

Müller 1960

Inge Müller, „Weiberbrigade“, Hörspiel, Rundfunk der DDR 1960, Brechtfestival Augsburg 2021, <https://brechtfestival.de/bonusmaterial/> (Zugriff: 02.03.2021).

Müller 2009

Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Frankfurt/Main 2009.

Münkel 2021

Daniela Münkel (Hg.), *Die DDR im Blick der Stasi: die geheimen Berichte an die SED-Führung*. 15 Bände, Göttingen 2009–2021.

Mungen 2017

Anno Mungen, „Historische Aufführungsforschung in der Musik: Zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme“, in: Saskia Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch und Anno Mungen (Hg.), *Singstimmen: Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil, Bericht zum Symposium Mai 2012 in Thurnau (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 28)*, Würzburg 2017, S.303–326.

Mungen 2020

Anno Mungen, „Wieland Wagners erster *Ring des Nibelungen*“, in: Silvia Bier, Anno Mungen, Tobias Reichard und Daniel Reupke (Hg.), *Hitler.Macht.Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40)*, Würzburg 2020, S.207–234.

Mungen 2021a

Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 37)*, Würzburg 2021.

Mungen 2021b

Anno Mungen, *Hier gilt's der Kunst. Wieland Wagner 1941–1945*, Frankfurt 2021.

Mungen/Wasmuth 2007

Anno Mungen und Anna Henrike Wasmuth (Hg.), *Musiktheater – quo vadis? Dreißig Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth*, Schlingen 2007.

Neef 1989

Sigrid Neef, *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin 1989.

Neef/Neef 1992

Sigrid Neef und Hermann Neef, *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949–1989*, Schöneiche bei Berlin 1992.

Neues Deutschland 2022

Neues Deutschland, „Über uns“, <https://www.neues-deutschland.de/kontakt/9> (Zugriff: 29.03.2022).

Neumann 1963

Waltraud Neumann, „Leserbrief“, in: *Wochenpost*, 05.01.1963, S. 5.

Neumann 1974

Oskar Neumann, „Die Proleten und die Nibelungen“, in: *Kürbiskern* 4 (1974), S. 59–68.

Nitsch 1995

Hermann Nitsch, *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. 2. Versuch*, Salzburg, Wien 1995.

Noeske/Tischer 2010

Nina Noeske und Matthias Tischer, *Musikwissenschaft und Kalter Krieg*, Böhlau 2010.

Noeske/Tischer 2018

Nina Noeske und Matthias Tischer (Hg.), *Ruth Berghaus und Paul Dessau. Komponieren – Choreografieren – Inszenieren*, Köln 2018.

Notopoulos 1936

J. A. Notopoulos, „Movement in the Divided Line in Plato’s Republic“, in: *Havard Studies and classical Philology* 47 (1936), S. 7–83.

Nutz/Reupke 2020

Gabriele Nutz und Daniel Reupke, „Die Theaterbibliothek als Basis der Aufführung und Fundament der Aufführungsforschung“, in: Silvia Bier, Tobias Reichard, Daniel Reupke und Anno Mungen (Hg.), *Hitler. Macht. Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40)*, Würzburg 2020, S. 479–495.

o.A. 1952

o.A. „Für eine deutsche Nationaloper!“, in: *Neues Deutschland. Organ des Zentralkomitees der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, 01.11.1952, S.1.

Ottmann 2001

Henning Ottmann, *Geschichte des politischen Denkens. Die Griechen. Von Platon bis zum Hellenismus*, Stuttgart 2001.

Ottmann 2010

Henning Ottmann, *Geschichte des politischen Denkens. Das 20. Jahrhundert. Der Totalitarismus und seine Überwindung*, Stuttgart 2010.

Piketty 2014

Thomas Piketty, *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München 2014.

Platon 2007

Platon, *Der Staat [Politeia]*. Deutsch von Rudolf Rufener. Mit einer Einleitung von Thomas Alexander Szlezák und Erläuterungen von Olof Gigon, 5. Auflage, München 2007.

Platon 2019

Platon, *Nomoi. Aus dem Griechischen übersetzt von Klause Schöpsdau. Mit Anmerkungen, Literaturhinweisen und Nachwort versehen von Michael Erler*, Stuttgart 2019.

Pleger 1996

Wolfgang H. Pleger, „Linkshegelianismus – Existenzphilosophie“, in: Ferdinand Fellmann (Hg.): *Geschichte der Philosophie: 19. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg 1996, S. 99–196.

Pollok 1958

Hans-Joachim Pollok: „Von der Emotion zum Erkennen“, in: *Theater der Zeit* 11 (1958), S. 23f.

Popper 2003

Karl Popper, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Der Zauber Platons*, Tübingen 2003.

Psylander 1958

G. Psylander (Pseudonym), „Leserbrief“, in: *Theater der Zeit* 10 (1958), S.36f.

Raddatz 1972

Fritz J. Raddatz, *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*, Frankfurt/Main 1972.

Reeves-Stevens/Reeves-Stevens 1997

Judith Reeves-Stevens und Garfield Reeves-Stevens, *Star Trek Phase II. Die verlorene Generation*, München 1997.

Redaktion *Theater der Zeit* 1958a

Redaktion *Theater der Zeit*, „Wagner und kein Ende! Wagner – erst der Anfang?“, in: *Theater der Zeit* 10 (1958), S.36.

Redaktion *Theater der Zeit* 1958b

Redaktion *Theater der Zeit*, „Wagner-Wellen wogen weiter“, in: *Theater der Zeit* 11 (1958), S.20f.

Rienäcker 1981

Gerd Rienäcker, „Thesen zum Musiktheater“, in: *Weimarer Beiträge* 11 (1981), Berlin, S.148–156.

Rügner 1959

Heinz Rügner (Musikalische Leitung), *Fetzers Flucht*, Mitschnitt der Ursendung am 30.07.1959, Deutsches Rundfunkarchiv.

Rüter 1991

Christoph Rüter (Regie), *Die Zeit ist aus den Fugen*, Deutschland 1991.

Ruf 1991

Wolfgang Ruf (Hg.), *Lexikon Musikinstrumente*, Mannheim, Wien, Zürich 1991.

Sarasin 2003

Philipp Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt/Main 2003.

Schäfer 1967

Hansjürgen Schäfer, „Inszenierte Strauss-Kritik? ‚Elektra‘ in der Deutschen Staatsoper“, in: *Neues Deutschland*, 24.02.1967, S. 4.

Schäfer 1973

Hansjürgen Schäfer, „Wagners RING in neuer Sicht auf der Bühne“, in: *Neues Deutschland*, 16.04.1973, S. 4.

Schenker/Ebersbach/Hegewald/Stillmark 1982

Friedrich Schenker (Musik) / Hardwig Ebersbach, Hans-Joachim Hegewald und Alexander Stillmark (Regie), *Missa Nigra. Kammerpiel II*, DDR 1982, Deutsches Rundfunkarchiv.

Schenker 1983

Friedrich Schenker (Musik), *Missa Nigra. Kammerpiel II*, Leipzig 1983.

Schirmer 2017

Anna Schirmer, *Forum Neuer Musik – 2017. Friedrich Schenkers „Missa Nigra“ wiederentdeckt*, Radiofeature, Deutschlandfunk 2017.

Schläder 1990

Jürgen Schläder, „Musikalisches Theater“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 129–148.

Schläder 2017

Jürgen Schläder (Hg.), *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017.

Schmidt 2010

Lisa M. Schmidt, „A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring“, in: Mathew J. Borthkroniak (Hg.), *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, Jefferson, NC 2010, S. 22–43.

Schneider 2009

Margraf Schneider, *Lehrbuch der Verhaltenstherapie*, Bd. 1, Heidelberg 2009.

Schön 1957

Gerhard Schön, „Unwiderstehliches ‚Schlaues Füchlein‘. Felsensteins Meisterinszenierung in Wiesbaden“, in: *Kölner Stadtanzeiger*, 25.05.1957, S. 6.

Schöne 1958

Annemarie Schöne, „Wagnerfreundin – aber nicht kritiklos“, in: *Theater der Zeit* 11 (1958), S. 21f.

Schöne 2008

Jens Schöne, *Das sozialistische Dorf. Bodenreform und Kollektivierung in der Sowjet-Zone und DDR (Schriftenreihe des Sächsischen Landesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen 8)*, Leipzig 2008.

Schoenhals Hart 2014

Helen Schoenhals Hart, „Objekt (Gutes – Böses, Partialobjekt)“, in: Wolfgang Mertens (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2014, S. 639–643.

Schönewolf 1959

Karl Schönewolf, „Bedeutendes Ereignis der ‚Berliner Festtage‘. ‚Der arme Konrad‘. Uraufführung von Jean Kurt Forest in der Deutschen Staatsoper“, in: *Berliner Zeitung*, 08.10.1959, S. 3.

Schubert 1967

Manfred Schubert, „Gegen die Musik inszeniert“, in: *Berliner Zeitung*, 19.02.1967, S. 6.

Schuberth 1995

Ottmar Schuberth, *Maibäume: Tradition und Brauchtum*, Peißenberg 1995.

Schwaen/Kuhnert 1959

Kurt Schwaen (Musik), Günter Kuhnert (Text), *Fetzers Flucht* [Autograph], Berlin 1959.

Schwinger 1967

Eckart Schwinger, „Die verfremdete ‚Elektra‘. Verfehltes Strauss-Experiment an der Staatsoper“, in: *Neue Zeit*, 21.02.1967, S. 4.

Schwinger 1973

Eckart Schwinger, „Parabel vom Fluch des Goldes“, in: *Neue Zeit*, 18.04.1973, S. 4.

Simhandl 2007

Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin 2007.

Städtke 2011

Städtke, Klaus: „Sozialistischer Realismus (1934–1953)“, in: Klaus Städtke (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*, Heidelberg 2011, S. 321–348.

Stahnke/Kunert/Schwaen 1962

Günter Stahnke (Regie, Drehbuch) / Günter Kunert (Drehbuch) / Kurt Schwaen (Musik), *Fetzers Flucht*, DDR 1962, DEFA-Studio AG „Solidarität“, Deutsches Rundfunkarchiv.

Stangl 2022

Werner Stangl, „Uncanny Valley“, <https://lexikon.stangl.eu/25923/uncanny-valley> (Zugriff: 12.04.2022).

Stössel 1978

Jürgen-Peter Stössel, *Staatseigentum Gesundheit. Medizinische Versorgung in der DDR*, München 1978.

Stöck 2004

Katrin Stöck, „Die Nationaloperndebatte in der DDR der 1950er- und 1960er-Jahre als Instrument zur Ausbildung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur“, in: Helmut Loos und Stefan Keym (Hg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, S. 521–539.

Stöck 2013

Katrin Stöck, *Musiktheater in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2013.

Stuber 1998

Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen: Studien zum DDR-Theater*, Berlin 1998.

Suschke 2003

Stephan Suschke, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Berlin 2003.

Svanda 1958

René Svanda: „Eine Stimme aus Freundesland“, in: *Theater der Zeit* 10 (1958), S. 41–43.

Thiel 2014

Wolfgang Thiel, „FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen ...“, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 222–234.

Thielemann 2012

Christian Thielemann, *Mein Leben mit Wagner*, München 2012.

Thiemeyer 2020

Guido Thiemeyer, *Totalitarismus und Kalter Krieg 1920–1970*, Stuttgart 2020.

Universität Bayreuth 2022

Universität Bayreuth, „Erkenntnistransferprojekt ‚Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert‘“, <https://www.wagnergesang.uni-bayreuth.de/de/index.html> (Zugriff: 10.04.2022).

UPI 1962

UPI [Kürzel] „Fetzers Flucht‘ von der SED zerfetzt. Empörung über erste Fernsehoper der DDR: Zuerst überschwänglich gelobt“, in: *Frankfurter Rundschau*, 27.12.1962, S. 4.

Vahabzadeh 2019

Susan Vahabzadeh, „Cats‘ als Hollywood-Produktion: Sind die Viecher eigentlich alle rollig?“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/cats-als-hollywood-produktion-sind-die-viecher-eigentlich-alle-rollig-1.4730020> (Zugriff: 10.04.2022).

Vogler 1972

Günther Vogler: „Marx, Engels und die Konzeption einer frühbürgerlichen Revolution in Deutschland“, in: Rainer Wohlfeil (Hg.), *Reformation oder frühbürgerliche Revolution?*, München 1972, S.187–204.

Vogler 1974

Günter Vogler, „Revolutionäre Bewegungen und frühbürgerliche Revolution. Betrachtungen zum Verhältnis von sozialen und politischen Bewegungen und deutscher frühbürgerlicher Revolution“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 22 (1974), S.394–411.

Wagner 2013

Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Text mit Notentafeln der Leitmotive*, Mainz 2013.

Wagner 2015

Frank D. Wagner, *Hegel und Brecht. Zur Dialektik der Freiheit*, Würzburg 2015.

Wagnerian1979 2020

Wagnerian1979, „Joachim Herz production of Wagner’s Die Walkure [sic!] in Leipzig 1974 – Ride of the Valkyries“, <https://www.youtube.com/watch?v=g4oxe9ToBgk> (Zugriff: 12.04.2022).

Wahl 2020

Markus Wahl (Hg.), *Volkseigene Gesundheit: Reflexionen zur Sozialgeschichte des Gesundheitswesens der DDR (Medizin, Gesellschaft und Geschichte 75)*, Stuttgart 2020.

Walter 1995

Michael Walter, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart, Weimar 1995.

Warstat 2017

Matthias Warstat, „Zum Verhältnis von Theater und Karneval. Handlungstheoretische Überlegungen“, in: Maren Butte, Dominic Larue und Anno Mungen (Hg.), *Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevalsauufführungen vom Mittelalter bis heute (Musik – Kultur – Geschichte 9)*, Würzburg 2017, S. 37–49.

Weidauer 2008

Friedemann Weidauer, *Gestus, music, text*, Wisconsin 2008.

Weill/Brecht 1928

Kurt Weill (Musik) / Bertolt Brecht (Text), *Die Dreigroschenoper*, 1928, Schott Verlag.

Weill/Brecht 1930

Kurt Weill (Musik) / Bertold Brecht (Libretto), *Der Jasager*. Schuloper in 2 Akten, 1930, Universal Edition.

Weise 2003

Annamaria Weise, *Feminismus im Sozialismus: Weibliche Lebenskonzepte in der Frauenliteratur der DDR untersucht an ausgewählten Prosawerken*, Frankfurt/Main 2003.

Wekwerth 1975

Manfred Wekwerth, „Der Vorgang – die Sprache des Theaters“, in: *Material zum Theater* 58, Berlin 1975.

Wernecke 1997

Herbert Wernecke, „Gedanken zur Konzeption“, in: Bayerische Staatsoper (Hg.), *Programmheft „Elektra“*, München 1997, S. 16f.

Werner 1991

Gabriele Werner, „Wie gefährlich ist das Theater? Platon und Aristoteles zur Spezifik theatralischer Kommunikation“, in: *Philologus* 2 (1991), S. 258–263.

Werner 1997

Jens Werner, *Die Bodenreform. Ein Beitrag zur Eigentumsordnung der DDR*, Diss. Friedrich-Schiller-Universität Jena 1997.

Werr 2021

Sebastian Werr, „Nationaloper: Die Amalgamierung von Traditionen“, in: Bayerische Staatsoper (Hg.), *Programmheft „Der Freischütz“*, München 2021, S. 43–48.

Wolle 2015a

Stefan Wolle, *Die DDR. Eine Geschichte von der Gründung bis zum Untergang*, Bonn 2015.

Wolle 2015b

Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur. Herrschaft und Alltag in der DDR 1971–1989*, Bonn 2015.

Wiene 1920

Robert Wiene (Regie), *Das Kabinett des Doktor Caligari*, Deutschland 1920.

Wilde 1958

Erika Wilde: „Der mystische Gral deutscher Kunst. ‚Lohengrin‘ von Richard Wagner in der Staatsoper Berlin.“, in: *Theater der Zeit* 8 (1958), S. 34–37.

Wittig 1974

Peter Wittig, „Vom Kopf auf die Füße gestellt“, in: *Weg und Zeit*, 20. 04. 1974, S. 2.

Wittig/Irmer/Herz/Schlegel/Hamm/Stompor/Meyer/Reinisch/  
Röhlig/Neef/Matthus/Kunad 1975

Peter Wittig, Hans-Jochen Irmer, Joachim Herz, Klaus Schlegel,  
Christoph Hamm, Stephan Stompor, Ernst H. Meyer, Ulrich  
Reinisch, Eginhard Röhlig, Sigrid Neef, Siegfried Matthus, Rainer  
Kunad, „Diskussion“, in: Akademie der Künste der Deutschen  
Demokratischen Republik (Hg.), *Joachim Herz inszeniert Richard  
Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. I. Teil: Das  
Rheingold. Die Walküre*, Berlin 1975 (*Arbeitsheft 21*), S. 70–83.

Witzmann 1958

P. Witzmann, „Tönende Vorhalle des Faschismus“, in: *Theater der Zeit*  
11 (1958), S. 26f.

Wrage 2008

Henning Wrage, *Die Zeit der Kunst. Literatur, Film und Fernsehen  
in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen*,  
Heidelberg 2008.

## Anhang



Tabelle 3: Opernuraufführungen in der DDR 1949–1989 (Darstellung nach Neef/Neef 1992); Legende: Gruppe 1 (Komponisten der Weimarer Republik), Gruppe 2 („Staatskomponisten“), Gruppe 3 (Experimentelle Komponisten), Gruppe 4 (gemäßigt moderne Komponisten)<sup>831</sup>

Datum	Ort	Titel	Komponist
23.12.1949	Görlitz	Tandaradei	H. H. Wehding
17.03.1951	Berlin	Das Verhör des Lukullus	<u>P. Dessau</u>
12.10.1951	Berlin	Die Verurteilung des Lukullus	<u>P. Dessau</u>
01.06.1953	Berlin	Johannistag	K.-R. Griesbach
30.01.1955	Radebeul	Der Wundervogel	G. Masanetz
24.06.1955	Magdeburg	Thomas Münzer	P. Kurzbach
18.08.1956	Frankfurt/ Oder	Viel Lärm um Nichts	H. Henrich
29.09.1956	Halle	Till	G. Wohlgemuth
30.11.1957	Erfurt	Die Spieldose	<u>R. Hanell</u>
22.03.1958	Köthen	Carl Michael Bellmann	H. Röttger
26.04.1958	Halle	Die Horatier und die Kuratier	<u>K. Schwaen</u>
28.08.1958	Magdeburg	Amphitryon	H. Henrich
04.10.1958	Cottbus	Jan Schuschka	D. Nowka
07.12.1958	Görlitz	Thyl Claas	P. Kurzbach
23.12.1958	Neustrelitz/ Erfurt	Kolumbus	K.-R. Griesbach
06.08.1958	Radio	Fetzers Flucht (Funktoper)	<u>K. Schwaen</u>

831 Vgl. zu dieser (sehr schematischen) Einteilung der Komponisten nach Neef/Neef 1992 die Erläuterungen im Kapitel „Uraufführungen in der DDR“; hier sei vor allem darauf hingewiesen, dass eine größere Zahl an Komponisten keiner dieser Gruppen zugeordnet werden kann und diese Einteilung nur eine erste, grobe Übersicht bietet. Eine detaillierte Aufarbeitung stellt eine wichtige Forschungsaufgabe dar, muss aber vorerst ein Desiderat bleiben. Nichtsdestoweniger zeigt die Art der Unterstreichungen erste Tendenzen auf: Den zuerst vorherrschenden, später sich verringernden Einfluss der „Staatskomponisten“, sowie die stetige Zunahme experimenteller und (gemäßigt) moderner Kompositionen ab den 1970er Jahren.

03.10.1959	Leipzig	Plautus im Nonnenkloster	M. Butting
04.10.1959	Berlin	Der arme Konrad	<u>J. K. Forest</u>
24.01.1960	Zittau	Karaseck	J.-D. Link
08.03.1960	Dessau	Phaeton	H. Röttger
03.06.1960	Dresden	Der Zauberfisch	F. F. Finke
??04.1960	Weimar	Die Weibermühle	K.-R. Griesbach
04.09.1960	Halberstadt	Tai Yang erwacht	<u>J. K. Forest</u>
07.10.1960	Weimar / Görlitz / Frankfurt/ Oder	Marike Weiden	K.-R. Griesbach
27.10.1960	Schwerin	Die Erbschaft	D. Nowka
30.10.1960	Magdeburg	Ein Heiratsantrag	H. Röttger
06.05.1961	Plauen	Das schweigende Dorf	W. Neef
15.10.1961	Berlin	Leonce und Lena	<u>K. Schwaen</u>
10.02.1962	Dessau	Die Frauen von Troja	H. Röttger
17.02.1962	Frankfurt/ Oder	Gestern an der Oder	<u>J. K. Forest</u>
10.06.1962	Dresden / Magdeburg / Greiz	Dorian Gray	<u>R. Hanell</u>
13.12.1962	TV	Fetzers Flucht (Fernseh- Oper)	<u>K. Schwaen</u>
09.03.1963	Weimar	Der fröhliche Sünder	O. Gerster
27.03.1963	Rostock	Persische Episode (Der Darmwäscher)	<u>R. Wagner-Régeny</u>
08.05.1963	Döbeln	Pacific 1960	K.-D. Richter
07.05.1963	Rathenow	Der Richter von Hohen- burg	S. Köhler
16.06.1963	Frankfurt/ Oder	Die Morgengabe	<u>K. Schwaen</u>
12.07.1963	Stralsund	Truffaldino	W. Bothe
08.12.1963	Dresden	Der Schwarze, der Weiße und die Frau	K.-R. Griesbach
03.02.1964	Dresden	Tartuffe	K. Friedrich

21.03.1964	Stralsund	Wie die Tiere des Waldes	<u>J. K. Forest</u>
23.05.1964	Dresden	Die Fabel vom seligen Schlächtermeister	<u>R. Wagner-Régeny</u>
23.05.1964	Karl-Marx-Stadt	Lazarillo vom Tormes (Spanische Tugenden)	<u>S. Matthus</u>
07.10.1964	Magdeburg	Oben und Unten	<u>R. Hanell</u>
14.03.1965	Radebeul	Bill Brook / Old Fritz	<u>R. Kunad</u>
06.05.1965	Stralsund	Die Passion des Johannes Höder	<u>J. K. Forest</u>
02.10.1965	Dessau	Der Weg nach Palermo	H. Röttger
01.06.1966	Potsdam	Regine	J. Werzlau
23.06.1966	Bautzen / Berlin	Jakub und Kata	K. A. Kocor
10.10.1966	Frankfurt/ Oder / Zeitz	Esther	<u>R. Hanell</u>
06.11.1966	Cottbus	Der Bauer und sein König	G. Tittel
15.11.1966	Berlin	Puntila	<u>P. Dessau</u>
17.06.1967	Dresden	Die Weiße Rose	<u>U. Zimmermann</u>
24.06.1967	Weimar	Die Blumen von Hiroshima	<u>J. K. Forest</u>
05.11.1967	Berlin	Der letzte Schuß	<u>S. Matthus</u>
28.03.1968	Gera	Juana	J.-D. Link
10.05.1968	Halberstadt	Stadthauptmann Karst	H. Auenmüller
30.04.1969	Dresden	Maitre Pathelin oder die Hammelkomödie	<u>R. Kunad</u>
03.05.1969	Erfurt	Die Odyssee der Kiu	<u>J. K. Forest</u>
31.05.1969	Leipzig	Griechische Hochzeit	<u>R. Hanell</u>
11.10.1969	Potsdam	Einzug	T. Medek
19.12.1969	Berlin	Lancelot	<u>P. Dessau</u>
10.05.1970	Magdeburg	Die zweite Entscheidung	<u>U. Zimmermann</u>
30.06.1970	Greifswald	Sekundenoper (Bewährung über den Wolken)	K. D. Richter
28.08.1971	Leipzig	Der zerbrochene Krug	<u>F. Geißler</u>
02.10.1971	Berlin	Karin Lenz	<u>G. Kochan</u>

01.12.1971	Dresden	Icke und die Hexe Yu	T. Medek
16.04.1972	Berlin	Noch einen Löffel Gift, Liebling?	<u>S. Matthus</u>
26.01.1973	Rostock	Der verrückte Jourdain	<u>F. Geißler</u>
28.01.1973	Leipzig	Levins Mühle	<u>U. Zimmermann</u>
29.03.1973	Stralsund	Das alltägliche Wunder	<u>G. Rosenfeld</u>
19.05.1973	Radebeul	Sprengstoff für Santa Ines	G. Masanetz
06.10.1973	Halle	Geschichte vom alten Adam	H. J. Wenzel
15.10.1973	Berlin	Die Hamlet-Saga	<u>J. K. Forest</u>
17.11.1973	Berlin	Reiter der Nacht	<u>E. H. Meyer</u>
16.02.1974	Berlin	Einstein	<u>P. Dessau</u>
28.05.1974	Erfurt / Weimar	Fiesta	<u>R. Hanell</u>
21.12.1974	Berlin	Sabellicus	<u>R. Kunad</u>
31.08.1975	Leipzig	Der Schatten	<u>F. Geißler</u>
26.08.1976	Erfurt	Scherz, List und Rache	J.-U. Günther
03.10.1976	Berlin	Meister Röckle	J. Werzlau
09.10.1976	Radebeul	Reise mit Joujou	<u>R. Hanell</u>
04.11.1976	Dresden	Litauische Claviere	<u>R. Kunad</u>
03.12.1976	Dessau	Spanisches Capriccio	H. Röttger
30.12.1976	Dresden	Der Schuhu und die fliegende Prinzessin	<u>U. Zimmermann</u>
27.02.1977	Berlin	R. Hot bzw. Die Hitze	<u>F. Goldmann</u>
18.06.1977	Bernburg	Amphitrio oder Eine lange Nacht	P. Freiheit
04.07.1978	Weimar	Der Mantel	<u>G. Rosenfeld</u>
29.06.1978	Cottbus	Der verlegene Magistrat	K. D. Richter
30.09.1978	Berlin	Das Land Bum-Bum (Der lustige Musikant)	G. Katzer
05.02.1979	Leipzig	Missa Nigra	<u>F. Schenker</u>
22.02.1979	Dresden	Vincent	<u>R. Kunad</u>
12.09.1979	Weimar	Macette	J.-U. Günther
24.11.1979	Berlin	Leonce und Lena	P. Dessau
01.03.1980	Erfurt	Der Preis	K. O. Treibmann

19.04.1980	Berlin	Der eifersüchtige Alte / Der Fischer von Bagdad	<u>K. Schwaen</u>
12.10.1980	Potsdam	Das Spiel von Liebe und Zufall	G. Rosenfeld
05.04.1981	Stralsund	Dona Juanita	J.-U. Günther
03.05.1981	Erfurt	Ein irrer Duft von fri- ischem Heu	W. Neef
19.05.1981	Weimar	Das Chagrinleder	<u>F. Geißler</u>
28.08.1981	Weimar	Der erklärte Weiberfein	J.-U. Günther
01.09.1981	Greifswald	Leonce und Lena	T. Hertel
19.01.1982	Halberstadt	Das Kälberbrüten	F. Petzold
02.10.1982	Radebeul	Aulus und sein Papagei	K.-R. Griesbach
06.10.1982	Weimar	Babettes grüner Schmet- terling	<u>R. Hanell</u>
31.10.1982	Halle	Der Bär	P. Freiheit
21.05.1983	Dresden	Meister Mathe	J. Trieder
03.12.1983	Branden- burg	Das Spiel vom Doktor Faust	<u>K. Schwaen</u>
24.02.1984	Berlin	Die Verwandlung	<u>P.-H. Dittrich</u>
09.03.1984	Halberstadt	Komödiantenwelt	H. Auenmüller
12.04.1984	Gera	Die Wette des Serapion	K. Dietrich
26.05.1984	Berlin	Amphitryon	<u>R. Kunad</u>
01.06.1984	Dresden / Meiningen	Der Halsabschneider	W. Hocke
04.11.1984	Halle	Der Heiratsantrag	P. Freiheit
16.02.1985	Dresden	Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Chris- toph Rilke	<u>S. Matthus</u>
28.09.1985	Berlin	Judith	<u>S. Matthus</u>
12.01.1986	Halle	Candide	R. Bredemeyer
28.01.1986	Weimar / Leipzig	Marsyas oder Der Preis sei nichts Drittes	T. Heyn
01.02.1986	Berlin	Die Blinden	<u>P.-H. Dittrich</u>
19.04.1986	Branden- burg	Craqueville oder Die un- schuldige Sünderin	<u>K. Schwaen</u>
21.02.1987	Berlin	Büchner	<u>F. Schenker</u>

12.03.1987	Berlin	Ay, Don Perlimplin!	R. Hoyer
13.03.1987	Erfurt	Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung	K. O. Treibmann
02.09.1987	Berlin	Bettina	<u>F. Schenker</u>
15.10.1987	Stralsund	Krischans Ende	T. Heyn
17.11.1987	Berlin	Spiel	<u>P.-H. Dittrich</u>
30.04.1988	Berlin	Gastmahl oder Über die Liebe	G. Katzer
01.10.1988	Leipzig	Der Idiot	K. O. Treibmann
19.02.1989	Cottbus	Prinzessin Zartfuß und die sieben Elefanten	F. Petzold
19.03.1989	Halberstadt	Chantecler, der Hahn	D. Noll
20.05.1989	Dresden	Der goldene Topf	E. Mayer
14.07.1989	Berlin	Graf Mirabeau	<u>S. Matthus</u>
06.10.1989	Karl-Marx-Stadt	Vogelkopp	J. Trieder

Tabelle 4: Szenario *Fetzers Flucht* (Radioversion); eigene Darstellung

Nr.	Besetzung	Titel
1		Vorspiel
2	Sänger	Wo Deutschland lag, liegen zwei Länder
3	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen
4	Gesa	Ich bin Gesa ...
5	Chor	Bis zur Grenze ist eine lange Fahrt
5a	Wächter	Unter Sternen roll ich hin ...
6	Frauenchor	Nicht mehr weit ist die Grenze
6a	Wächter	Endlos scheint der Schienenstrang ...
7	Chor, Sänger, Sprecher, Wächter	Achtung, Gefahr!
8	Fetzer, Wächter	Ich bin nur ein blinder Passagier
9	Fetzer, Wächter	Ich will vom Glück für mich ein Stück
10	Sänger	Das Gleichnis des Wächters
11	Sprecher, Chor	Sie ringen miteinander
12	Chor, Fetzer	Nicht mehr weit ist die Grenze
13		Zwischenspiel
14	Sänger	<b>Fetzer-Moritat 1</b>
	ZWEITER TEIL	
1	Sprecher	Da ist das Lager
2	Sänger	Schlaf, Fetzer, schlaf
3	Fetzer	Jede Nacht der gleiche Traum
4	Chor	Horch, horch, horch
5	Sprecher	Die Tage kriechen ...
6	Sänger	Härter als Wände aus Stahl pflegt das Misstrau'n zu sein
7	Chor	Melden, melden, melden
8	Sänger	Älter als Liebe und Brot wird das Misstrau'n genannt
9	Fetzer	Jede Nacht der gleiche Traum
10	Chor	Melden, melden, melden
11		Zwischenspiel (Fetzer-Fanfare)
12	Chor	Seht, da kommt ein Mann durch das Tor
13	Agent, Fetzer	Flüchtling Fetzer?
14	Agent	Ich bin ein Freund
15	Fetzer	Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen
16	Agent	Es braucht die Jugend erneut Ideale

17	Frauenchor	Zigarre, Kognak, Kalbsstück
18	Männerchor	Wanzen, Würmer, Schaben
19	Gesa	Ich bin Gesa
19a	Agent	Entscheide dich!
19b	Wächter	Endlos scheint der Schienenstrang
20	Sprecher, Chor, Fetzer	Entscheide dich!
21	Sänger	<b>Fetzer-Moritat 2</b>
	DRITTER TEIL	
1	Sprecher	Keine Uhr schlägt
2	Gesa	Ich bin Gesa
3	Sprecher, Chor	Höre, Gesa
4	Gesa	Glaube nicht, dass dies gescheh'n
5	Chor	Schau, da kommt eine Frau durch das Tor
6	Gesa, Fetzer	Sie sind Harry Fetzer?
7	Männerchor	Elender Tod [Reprise]
8	Gesa	Ich begreife nicht warum
9	Frauenchor	Luftflug, Fremde, Abenteuer, Lebenspfad [Reprise ]
10	Gesa	Dass ihn brächte einer um
11	Fetzer	Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen
12	Chor	Höre, Gesa...
13	Gesa, Fetzer, Chor	Bist du wirklich ohne Schuld ...
14	Chor	Durch die Nacht dringen Fragen
15	Sprecher	Aus dem Tor des Lagers tritt Gesa
16	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen [Reprise]
17	Sprecher	Bei der Essenausgabe hat sich nicht gemeldet Fetzer
18	Fetzer	Ich geh vorbei an kahlen Mauern
19	Sprecher	Schweigsame Männer, geführt von einem Hinkenden ...
20	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen [Reprise]
21	Fetzer	Ein Streifen Land ist die Grenze
22	Chor	Umsonst, umsonst
23	Sprecher, Sänger, Chor	<b>Fetzer-Moritat 3 / Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein Eigentum</b>

Tabelle 5: Vergleich der TV- und Radiofassung von *Fetzers Flucht*. Legende: In der TV-Fassung gestrichene Nummern; In der TV-Fassung neu eingefügte Nummern; eigene Darstellung

Nr.	Besetzung	Titel	TV-Fassung
1		<u>Vorspiel</u>	Jazz-Vorspiel: Leuchtreklamen / Fetzter im Westen auf der Flucht / Agenten beobachten ihn / Titel / Mann isst im Kiosk
			<u>Ist der Mörder verschwunden?</u> (Im Radio) Flucht ans Wasser zum Boot
2	Sänger	<u>Wo Deutschland lag, liegen zwei Länder</u>	„Ich habe mich verirrt – lassen Sie mich ausruhen“ (Rezitativ) / „Helfen Sie mir, man jagt mich“ / „Was hast du getan?“ – „Ihr sollt es wissen“
3	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen
4	Gesa	Ich bin Gesa ...	
5	Chor	<u>Bis zur Grenze ist eine lange Fahrt</u>	
5a	Wächter	<u>Unter Sternen roll ich hin ...</u>	
6	Frauenchor	<u>Nicht mehr weit ist die Grenze</u>	
6a	Wächter	<u>Endlos scheint der Schienenstrang ...</u>	
7	Chor, Sänger, Sprecher, Wächter	Achtung, Gefahr!	Achtung, Gefahr!
8	Fetzter, Wächter	Ich bin nur ein blinder Passagier	Dialog „Ich bin Harry Fetzter / Geht es dir schlecht? / Es geht mir nicht gut.“
9	Fetzter, Wächter	Ich will vom Glück für mich ein Stück	Ich will vom Glück für mich ein Stück
10	Sänger	<u>Das Gleichnis des Wächters</u>	
11	Sprecher, Chor	Sie ringen miteinander	Kampf-Musik [Fetzters Hand im Gesicht des Wächters]
			Ich bin Gesa ... [gekürzt]

			Kampf-Musik [Wächter rutscht aus und fällt] „Ich bin durch“
12	Chor, Fetzer	<u>Nicht mehr weit ist die Grenze</u>	
13		Zwischenspiel	Fetzer im Westen (Jazz-Filmmusik)
14	Sänger	<b>Fetzer-Moritat 1</b>	<b>Fetzer-Moritat 1</b> [Fetzer im Schiff]
	ZWEITER TEIL		
1	Sprecher	Da ist das Lager	
2	Sänger	<u>Schlaf, Fetzer, schlaf</u>	
3	Fetzer	Jede Nacht der gleiche Traum	Jede Nacht der gleiche Traum [Sprechgesang]
4	Chor	Horch, horch, horch	Horch, horch, horch
5	Sprecher	<u>Die Tage kriechen ...</u>	
6	Sänger	Härter als Wände aus Stahl pflegt das Misstraun zu sein	Melden, melden, melden
7	Chor	Melden, melden, melden	Härter als Wände aus Stahl pflegt das Misstraun zu sein
8	Sänger	Älter als Liebe und Brot wird das Misstraun genannt	Älter als Liebe und Brot wird das Misstraun genannt
9	Fetzer	<u>Jede Nacht der gleiche Traum [Reprise]</u>	
10	Chor	Melden, melden, melden	
11		<u>Zwischenspiel (Fetzer-Fanfare)</u>	
12	Chor	<u>Seht, da kommt ein Mann durch das Tor</u>	
13	Agent, Fetzer	Flüchtling Fetzer?	Flüchtling Fetzer?
14	Agent	Ich bin ein Freund	Ich bin ein Freund

15	Fetzer	Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen	Text „Ich lehne ab“
16	Agent	Es braucht die Jugend erneut Ideale	
17	Frauenchor	Zigarre, Kognak, Kalbsstück	Wanzen, Würmer, Schaben / Priester: „Hier ruht in himmlischem Frieden ...“ Chor: „Fetzer hatte einfach keine Kraft für dieses Leben. Das hat ihn geschaffen“ / Gebet des Priesters
18	Männerchor	Wanzen, Würmer, Schaben	Zigarre, Kognak, Kalbsstück / Jazz & Stripperin „Hallo, Fetzer spendiert was“ / Mann: „Seid nicht zu gescheit – Klugheit führt nicht weit“ / Stripperin: „Hört ein weises Wort – Armut ist die Sünde – sündigt nicht hinfort“
19	Gesa	Ich bin Gesa	
19a	Agent	Entscheide dich!	Entscheide dich!
19b	Wächter	Endlos scheint der Schienenstrang	
20	Sprecher, Chor, Fetzer	Entscheide dich!	„Ich erschlug den Wächter“ / Jazz-Filmmusik (kurz)
21	Sänger	<b>Fetzer-Moritat 2</b>	<b>Fetzer-Moritat 2</b> [Fetzer im Schiff]
	DRITTER TEIL		
1	Sprecher	Keine Uhr schlägt	
2	Gesa	Ich bin Gesa	Ich bin Gesa
3	Sprecher, Chor	Höre, Gesa	Höre, Gesa
4	Gesa	Glaube nicht, dass dies geschehn	Glaube nicht, dass dies geschehn
5	Chor	Schau, da kommt eine Frau durch das Tor	Zwischenspiel (Streicher)
6	Gesa, Fetzer	Sie sind Harry Fetzer?	Sie sind Harry Fetzer?
7	Männerchor	Elender Tod [Reprise]	Elender Tod [Reprise, gekürzt]
8	Gesa	Ich begreife nicht warum	Ich begreife nicht warum

9	Frauenchor	Luftflug, Fremde, Abenteuer, Lebenspfad [Reprise]	Luftflug, Fremde, Abenteuer, Lebenspfad [Reprise ohne „Eins mit dem Staat“ ]
10	Gesa	Dass ihn brächte einer um	Dass ihn brächte einer um
11	Fetzer	Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen	Unschuldig bin ich vielleicht nicht vollkommen
12	Chor	Höre, Gesa, Nachricht, höre.	
13	Gesa, Fetzer, Chor	Bist du wirklich ohne Schuld ...	Bist du wirklich ohne Schuld ... Die Zukunft zwingt dich [gekürzt]
14	Chor	Durch die Nacht dringen Fragen	Stimmen werden dich einst jagen! [gekürzt]
15	Sprecher	Aus dem Tor des Lagers tritt Gesa	Zwischenspiel (Streicher)
16	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen [Reprise]	
17	Sprecher	Bei der Essenausgabe hat sich nicht gemeldet Fetzer	
18	Fetzer	Ich geh vorbei an kahlen Mauern	
19	Sprecher	Schweigsame Männer, geführt von einem Hinkenden ...	Jazz-Zwischenspiel: [Fetzer hat seine neue Lederjacke liegenlassen] / Auto auf dem Weg zum Schiff / Agent fragt die Schiffer
20	Chor	Tags und Nachts fahren Eisenbahnen [Reprise]	
21	Fetzer	Ein Streifen Land ist die Grenze	
22	Chor	Umsonst, umsonst	
23	Sprecher, Sänger, Chor	<b>Fetzer-Moritat 3 / Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein Eigentum</b>	<b>Fetzer-Moritat 3 [neue 2. Strophe] / Wer Erkenntnis gewinnt, gewinnt ein Eigentum</b> [Fetzer fährt mit Schiffer in Ruderboot zum Ufer ]

Tabelle 6: Übersicht Diskursparameter bei den drei analysierten Uraufführungen

	<b>Fetzers Flucht</b>	<b>Der arme Konrad</b>	<b>Missa Nigra</b>
<i>Komponist</i>	Kurt Schwaen	Jean Kurt Forest	Friedrich Schenker
<i>Libretto</i>	Günther Kunert	Nach Friedrich Wolf + eingeschobene Gedichte verschiedener Epochen (Becher, Luther etc.)	Schenger in Zusammenarbeit mit Hartwig Ebersbach (bildender Künstler)
<i>Uraufführung</i>	1959 (Radio), 1962 (TV)	1959 (im Rahmen der Feierlichkeiten zum Jubiläum 10 Jahre DDR)	1979
<i>Handlung</i>	Republikflucht des Harry Fetzer, Rückkehr und Selbstkritik	Gescheiterter Bauernaufstand	Keine Handlung im eigentlichen Sinn, performative Anklage gegen Krieg und Militarismus im Allgemeinen
<i>Musikalische Gestaltung</i>	Angelehnt an Kurt Weills <i>Dreigroschenoper</i> -Stil, spielt mit vielen musikalischen Formen (Choral, Moritat, Melodram, Opernarie), Sprechanteile	Angelehnt an ‚klassische‘ Opern-Komposition – Nummernoper, Wechsel zwischen Rezitativen und Arien/Ensembles, viele volkstümliche Elemente	Moderne Klassik (durchgehend atonal), performative Elemente sind der Partitur eingeschrieben
<i>Ideologie</i>	Innerdeutscher Konflikt, geteiltes Deutschland, Republikflucht	Klassenkampf: Unterdrückte Bauern gegen Adel	Kalter Krieg: Ostblock gegen Westblock (vor allem USA)
<i>Identitätspolitische Darstellung</i>	Nichtperfekter Staat, der aber, durch Selbstkritik und harte (ideologische) Arbeit seiner Bevölkerung wachsen will	Arbeiter- und Bauernklasse als integrale Klasse / DDR als historisches Produkt der deutschen Geschichte der Arbeiterbewegung	Auf Meta-Ebene: DDR als Staat, der abstrakte Kunst und den Frieden fördert

<i>Gegner</i>	BRD	„Oberschicht“	USA
<i>Musikalische Charakterisierung des Gegners</i>	„Schleimiger“ Song des Agenten, sehr hoher Frauenchor mit ironischer Preisung des Kapitalismus, Jazz, „Wölfe“-Passage rein gesprochen	Atonalität, 12-Ton-Reihe	Elektronische Musik zur Darstellung des Starts der Neutronenbombe
<i>Subversive Ideologiekritik?</i>	Der Wunsch Fetzers nach Freiheit und „einem Stück vom Glück“ wird zumindest im 1. Teil musikalisch ernstgenommen.	–	„Ma-(o)-rs-(ch)-Musik“, Mao-Bibel als Requisite, Rückgriff auf preußische Geschichte; kann auch als Kritik des Militarismus im Osten interpretiert werden
<i>Inszenierung der Uraufführung</i>	Radio: Opernstimmen TV: Surreale, avantgardistische Inszenierung (geschlossene Mäuler), singende Schauspieler	„Klassische“, historisierende Opernregie (vgl. NS-Zeit)	Performance
<i>Kulturpolitischer Erfolg</i>	TV: Kritik wegen „Formalismus“, orchestrierte Kampagne	Kontext „Nationaloperndebatte“, trotzdem nur maßige, „pflichtschuldische“ Kritiken	Im Zuge der liberaleren Kulturpolitik der 70er wurde versucht, das Werk gut zu finden (Sendung im TV zum „Friedenstag“), eigener Band in der offiziellen „Schriften“-Reihe zum Musiktheater

Tabelle 7: Übersicht Wagner-Diskurs in *Theater der Zeit*; eigene Darstellung, Legende: Pro-Wagner-Argumentation, Contra-Wagner-Argumentation, ausgewogene Argumentation, reaktionär-faschistische Argumentation

Ausgabe	Nr. (DF)	Autor*in	Titel	Thema/Argumente
7/58	1	Dieter Kranz	Festspielhaus oder sozialistisches Theater?	Festwochen Dessau, Ziel: <u>Kritische Wagnerreflexion</u> , <u>neues Wagnerbild mit humanistischem Kern</u> , Ring: <u>Antikapitalismus</u> , Problem: <u>Kurzzeit-Gäste (aus dem Westen!)</u>
	2	Heinz Bär	Wahllose Wagnererei?	Ziel: <u>Teile des Wagner-Repertoires ausschließen</u> ; Ring: <u>Weltuntergangsfantasie</u> , <u>Parzifal sehr fragwürdig / unvereinbar mit dem Klassenkampf</u> , <u>Tristan</u> , <u>Lohengrin (das Gegenteil von Dialektik) sehr schwierig</u>
8/58	3	Erika Wilde	Der mystische Gral deutscher Kunst	<u>Lohengrin ist ein schlechtes Stück</u> ; <u>bestärkt Kleinbürger in Ressentiments</u>
10/58	4	„G. Psylander“	Leserbrief	<u>Kritikerin vergißt ihr Deutschtum</u> ; <u>Zuschauer lieben Wagner und stehen um Karten an</u>
	5	Ernst Krause	So nicht!	<u>Wagner lässt sich nicht so einfach „abhaken“</u> ; <u>Publikum/Volk liebt Wagner</u> , <u>nicht alle sind Faschisten und Kleinbürger</u> , <u>Wildes Artikel ist schlecht ironisch</u>
	6	P. Gerhardt Dippel	Wagner gegen wahllose Wagnererei	<u>Forderung nach mehr Wagnerforschung</u> ; <u>faschistischer Mißbrauch Wagners ist überwunden</u> , <u>DDR-Gesellschaft vielleicht Wagners ideales Publikum der Zukunft</u>

	7	Rene Svanda	Eine Stimme aus Freundesland	<u>Pro Wagner: Revolution der Oper!</u> ; Heinz Bär (2) argumentiert undialektisch und unmarxistisch / pseudomarxistisch
11/58	8a	Annemarie Schöne	Leserbrief: Wagner-Freundin – aber nicht kritiklos	<u>„Stimme aus dem Volk“, ironische Kritik geht zu weit, betont Notwendigkeit kritischer Reflexion</u>
	8b	„Prof. Dr. A. Gerold“	Leserbrief: Ein Schmutzfink aus dem Hinterhalt	<u>Anti-Intellektualismus, deutsches Volk liebt Wagner, Drohung gegen Kritikerin</u>
	9	Hans-Joachim Pollok	Von der Emotion zum Erkennen	<u>Erlebte als Jugendlicher Wagner-Rausch, Wagner = progressive Musik; Kontextualisierung allein löst das Rausch-Problem nicht</u>
	10	Günter Adler	Wahllose Wagnererei – Sinnvolle Wagnerpflege	<u>Erbe-Pflege, Nazi-Okkupierung Wagners kritisch hinterfragen; aber: Ring: Antikapitalistische Grundtendenz, Zur Rauschproblematik: DDR-Bürger sind nicht Hanno Buddenbrook, können Wagner korrekt einordnen</u>
	11	P. Witzmann	„Tönende Vorhänge des Faschismus“	<u>Forderung: materialistisch-realistisches Theater, Wagner zeigt unwandelbare Menschen, passt zu Imperialismus und Faschismus</u>
12/58	12	Eduard Plate	Wagner: Wunder, wirklichkeitsentzogen	<u>Plädoyer für Übersicht über Wagners Gesamtwerk</u>
	13	Heinz Bär	Zwischenbemerkung	<u>Faschistische Wirkung Wagners heute noch aktiv (siehe Leserbriefe), bekräftigt Kritik an Lohengrin und Ring</u>

	14	Herbert Kawan/Alfred Paul	Gespräch mit einem Komponisten [Interview]	vs. „Überfütterung“, kleine Bühnen sollten sich anderes Repertoire vornehmen, Leserbriefe als Beleg für Wagners faschisierende Wirkung; Theater als Erziehungsanstalt
	15	Werner Peter Seiferth	Nicht Wagner-Festspiele, sondern Festwochen des Musikdramas	„kritischer Enthusiasmus“, Themenkreis der Festspiele Dessau erweitern
	16	Paul Dessau	Musik der Gründerjahre [Interview]	„das Genie Wagner für uns heute nicht wichtig“, Wagner-Fanatiker = Feinde der humanistischen Ordnung; Kassenerfolg kein Qualitätskriterium; Jugenderziehung nötig
1/59	17a	Rudolf Dreßler	Brief eines Orchestermusikers	Wagner nicht immanent mit dem Faschismus verwandt; betont Wagners Arbeitsleistung
	17b	G. Braun	Brief aus Westberlin	„dialektischer Materialismus“ = falsche Herangehensweise, Forderung nach Erforschung des Kontextes
	18	Erika Wilde	„Die Wunde ist's, die nie sich schließt“	Fordert eigenständige Meinungsbildung, verteidigt Ironie und Satire, kritischer Blick auf Wagner
	19	Hanns Eisler	Was kann der Opernkomponist von Richard Wagner lernen? Thesen – 1951 [historischer Beitrag]	Mozart vs. Wagner, Thema Volkstümlichkeit, pro Wagner: <u>Opernreform!</u>

	20	Fritz Erpenbeck	Statt eines Schlußworts	Thema faschistische Leserbriefe; Kritik an G. Braun (17b), Warnung vor dem Rausch, Analogie zu Schlager- und Tanzmusik, plädiert für marxistische Ästhetik,
--	----	-----------------	-------------------------	---





